

# **IT DOESN'T LEND ITSELF TO EPICS, DOES IT?**

**PAT BARKERS *REGENERATION***

**EN STUDIE I KRIGSTRAUMETS LITTERÆRE STRUKTUR**

**AV KRISTIN WEHOLT**

Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap ved  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
Universitetet i Oslo, høsten 2006  
Veileder: Knut Stene-Johansen

## **FORORD**

Jeg vil rette en takk til min veileder Knut Stene-Johansen for hans nyttige tilbakemeldinger og oppmuntring i arbeidet med denne oppgaven. Videre vil jeg takke Merethe Alm for at hun så samvittighetsfullt leste oppgaven min og kom med konstruktive innspill. Jeg skylder også Geoffrey Hall ved The University of York en stor takk, som gjorde meg oppmerksom på Pat Barkers roman, og som inspirerte meg i alle timene vi snakket om krigslitteratur. Mest av alt vil jeg takke min venn Kristian Nes Marthinsen for at han aldri slutter å tro på meg.

## SAMMENDRAG

Denne oppgaven tar for seg Pat Barkers roman om første verdenskrig, *Regeneration* (1991). Jeg har valgt å gjøre en psykoanalytisk lesning av romanen på bakgrunn av Peter Brooks' "Freud's Masterplot: A Model of Narrative" i *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (1985). I lesningen forsøker jeg å avdekke hva slags litterær struktur krigstraumet har, i hvilket forhold det står til fortellingen, og hvordan det manifesterer seg i Pat Barkers roman, med hensyn til både innhold og form. Jeg har også forsøkt å antyde noe om krigstraumets forhold til litteraturhistorien og historieskrivingen.

I kapittel 1 av denne oppgaven presenterer jeg *Regeneration* og dens forfatter for leseren, og forklarer litt nærmere hvordan jeg har valgt å angripe oppgaven. I kapittel 2 gjør jeg en grundig undersøkelse av Peter Brooks' lesning av Sigmund Freuds *Beyond the Pleasure Principle*. Her forsøker jeg å vise hvordan bevegelser fram og tilbake i en fortelling gjennom gjentakelser skaper mening. Jeg utdyper også hvordan disse gjentakelsene er nødvendige for å implementere en traumatisk erfaring i et menneskes livshistorie. I kapittel 3 presenterer jeg en lesning av *Regeneration* på bakgrunn av Peter Brooks' narrative modell, hvor jeg primært fokuserer på de ulike formene krigstraumet får, og på hvilken måte krigstraumet i seg selv er en gjentakelse. I kapittel 4 gjør jeg rede for hvordan *Regeneration* er et eksempel på den type roman Peter Brooks mener er konstruert på samme måte som dynamikken mellom instinktene, slik Freud beskriver den i sitt essay *Beyond the Pleasure Principle*. Videre presenterer jeg en alternativ narrativ modell jeg mener *Regeneration* selv rommer, og som har mye til felles med Peter Brooks' narrative modell. I kapittel 5 forsøker jeg å sette *Regeneration* inn i en litteraturhistorisk kontekst. Der tar jeg for meg intertekstualiteten som finnes i romanen, og ser kort på forholdet mellom fiksjon og virkelighet i historieskrivingen. Jeg sier også noe om hvordan krigen til alle tider har spilt en sentral rolle i litteraturen.

# INNHold

<b>1</b>	<b>INNLEDNING .....</b>	<b>6</b>
	Om Pat Barkers Regeneration .....	6
	Om Pat Barker .....	7
	Prosjekt og metode .....	8
<b>2</b>	<b>EN LESNING AV PETER BROOKS: "FREUD'S MASTERPLOT: A MODEL FOR NARRATIVE" .....</b>	<b>10</b>
	Begrepsavklaring .....	10
	<i>Drift mot mening</i> .....	11
	<i>Mening som metafor</i> .....	12
	<i>Platonisk og nietzscheansk gjentakelse</i> .....	14
	<i>Mening som fiksjon</i> .....	16
	Freuds masterplot .....	17
	<i>Plottets sirkulære karakter</i> .....	17
	<i>Den litterære gjentakelsestvangen</i> .....	18
	<i>Traumet og gjentakelsen</i> .....	20
	<i>Dødsdriften i teksten</i> .....	22
	<i>Plot som avvik</i> .....	23
	Freuds metalitterære omvei .....	24
	<i>Et metonymisk begjær etter metafor</i> .....	25
	<i>Plottet som temmende instans</i> .....	26
	<i>Finnes den perfekte slutt?</i> .....	27
<b>3</b>	<b>GJENTAGELSE I REGENERATION .....</b>	<b>29</b>
	Traumets litterære struktur .....	29
	Siegfried Sassoon: He's a mentally and physically healthy man .....	31
	<i>Krigen som tekst</i> .....	32
	<i>Lesningens utgangspunkt: He wanted Sassoon to be ill</i> .....	33
	<i>Når legen blir syk: I already stammer and I'm starting to twitch</i> .....	35
	<i>The Apostles at Pentecost</i> .....	38
	David Burns: It's a ... a joke .....	40
	<i>Traumet og gjentakelsestvangen</i> .....	41
	<i>Begjæret etter den platonske likheten</i> .....	42
	<i>Krigserfaringen som myte</i> .....	43
	<i>Krig og forestillingsevne: Someone had to imagine that death</i> .....	44
	Billy Prior: NO MORE WORDS .....	46
	<i>Hukommelsestapet: It was nothing</i> .....	45
	<i>Traumets tomhet</i> .....	48
	<i>Traumet i Ingenmannsland</i> .....	49
	Callan: You shall speak, but I shall not listen to what you have to say .....	50
	<i>Farssviket i krigen</i> .....	51
	A genuine and very deep desire for death .....	52
	<i>Romantikk og realisme</i> .....	53
	<i>The Rear-Guard</i> .....	54
	<i>The General</i> .....	54
	<i>To the Warmongers</i> .....	54

<b>4</b>	<b>BARKERS NARRATIVE MODELL .....</b>	<b>57</b>
	Instinktenes verk i <i>Regeneration</i> .....	57
	En alternativ narrativ modell .....	61
	You see, healing does go on, even if not in the expected direction .....	64
<b>5</b>	<b>REGENERATION I ET LITTERATURHISTORISK PERSPEKTIV .....</b>	<b>67</b>
	Litteraturhistorien om "shell-shock" .....	67
	Intertekstualitet i <i>Regeneration</i> .....	68
	Den litterære romantiseringen av krig .....	72
	It's as if all other wars had somehow ... distilled themselves into this war .....	73
<b>6</b>	<b>EPILOG .....</b>	<b>75</b>
	Litteraturliste .....	76

# 1 INNLEDNING

I august 2001 dro jeg til England for å studere Engelsk mellomfag ved universitetet i York. To uker etter ankomst var terrorangrepene på World Trade Center et faktum, og aldri tidligere i mitt liv hadde faren for krig vært mer overhengende. Overalt var krigen; i sivilisasjonsstudiene mine, på TV og i aviser, i telefonsamtaler hjem til Norge og selv rundt bordet i festlig lag. Hendelsen rystet meg, og mange netter lå jeg søvnløs. Jeg bestemte meg for å benytte de uvirksomme nattetimene til noe nyttig; til å lese pensum i litteraturkurset jeg tok som het *20th Century Literature*. I litteraturen ville jeg kanskje få litt fri fra alt krigssnakket. En etter en åpnet jeg bøkene på pensumlisten, og en etter en la jeg dem fra meg uten å lese dem ferdig. Alle bøkene handlet om krig, og særlig om første verdenskrig, eller The Great War, som engelskmennene kaller den. Først trodde jeg det var selvbedrag. Kanskje mente jeg å se krigen overalt fordi den var så til stede i meg selv, på samme måte som vi har lett for å lese inn i en tekst det ubevisste i oss selv som skriker etter oppmerksomhet? Etter nærmere ettertanke forsto jeg at det ikke var noe slikt uhyggelig selvbedrag jeg var utsatt for, men at krigen virkelig er overalt i litteraturen, og ikke bare i engelsk litteratur fra det tyvende århundret. Jeg ble nysgjerrig. Jeg ville finne ut hva som gjorde krig til et så godt tema for litteraturen.

## **Om Pat Barkers *Regeneration***

I juli 1917 skriver den engelske poeten og løytnanten Siegfried Sassoon erklæringen "Finished with the War: A Soldier's Declaration", hvor han beskylder myndighetene for å holde krigen i gang når en framforhandlet fred er innen rekkevidde. Han føler det er galt å delta i denne krigen, som ikke lenger handler om "defence and liberation", men som har utviklet seg til "a war of aggression". (Barker 1991:3) Sassoon har derfor bestemt seg for å desertere. Selv håper han på å bli stilt for krigsrett, men må i stedet møte for et medisinsk utvalg som beslutter at han skal sendes til Craiglockhart Military Hospital for psykiatrisk behandling under legen William H. R. Rivers, en av foregangsmennene for psykoanalysen i Storbritannia. Det er denne hendelsen som utgjør det historiske bakteppet for Pat Barkers roman *Regeneration* (1991).

Når en kvinne i 1991 setter seg ned og skriver en roman om de tilsynelatende maskuline erfaringene som fant sted i skyttergravene over sytti år tidligere, mottar strålende kritikker, for så å skrive oppfølgeren *The Eye in the Door* (1993), som hun får tildelt The Guardian Fiction

Prize for, og så fullender trilogien med *The Ghost Road* (1995), som hun vinner en Booker Prize for, da må det være noe viktig Pat Barker har på hjertet. Hva er det som gjør at en krig det allerede er skrevet så mye om fortsatt inspirerer en forfatter til å ta pennen fatt? Og hvorfor finner første verdenskrig-romanen den dag i dag et så stort publikum?

*Regeneration* er en politisk roman. Den tar for seg sentrale problemstillinger i det tyvende århundret. Hva skjer med enkeltmenneskets autonomi i krig? Hvilke konsekvenser får krigen for mannen på slagmarken og hans forhold til de sivile hjemme? På hvilken måte påvirker krigserfaringen og krigstraumet våre forestillinger om kjønn? Og av særlig interesse for litteraturvitenskapen: hvilken effekt har krigen på litteraturen, og hvilken rolle spiller litteraturen i krigen?

Pat Barkers roman inneholder klare historiske innslag. De mest sentrale karakterene er historiske personer; enten psykiatere eller diktere, som i sine respektive roller dermed er produsenter av litteratur. De mindre betydelige karakterene er også basert på menn skildret i de historiske krigspsykiatrenes arbeider, og det er ingen tvil om at det ligger en omfattende forskning til grunn for romanen. Barker har gjort en utstrakt bruk av intertekstualitet, og Dennis Brown karakteriserer derfor *Regeneration*-trilogien som ”historiographic metafiction”. (Brown 2005)

### **Om Pat Barker**

Pat Barker (1943–) vokser opp i Middlesbrough, i en familie så fattig som det overhodet var mulig å være like etter andre verdenskrig i England. Likevel får hun gå på grammar school, og et stipend sikrer henne en grad i historie ved London School of Economics and Political Science. (Westman 2001) Etter å ha deltatt på et skrivekurs under Angela Carter, debutterer hun med romanen *Union Street* (1982). For denne får hun gode kritikker, og varemerket ”gritty social realism” er hennes. Hun skal skrive enda to romaner og et dramastykke før *Regeneration* utkommer i 1991.

Til nå har hennes bøker vært regnet for kvinnelitteratur, med en regional orientering. Med *Regeneration* forandrer dette seg. Selv om Barkers prosjekt fortsatt er feministisk, velger hun nå å skrive en romantrilogi om menn og mannlig hysteri under første verdenskrig. Slik får litteraturen hennes et større demografisk og geografisk nedslagsfelt, og det er først med denne romanen at hun virkelig slår igjennom som forfatter. Margaretta Jolly påpeker at det kan være

vanskelig å kategorisere Pat Barker som forfatter, fordi hun forener feministiske og allmennlitterære interesser.

On the one hand, she writes from a strongly feminist perspective about the crushing effects of male sexual violence and the sexual division of labour. On the other hand, her later novels have distanced her from her feminist profile through a shift to male protagonists, a favouring of the masculinised spheres of pub, battlefield, hospital or government, and a leaning towards the epic rather than domestic scale. (Jolly 2000:59)

Samtidig mener Jolly at Barker er en representant for et skifte i den britiske litteraturen på nittitallet, et skifte hvor det er typisk at man føler sympati for både den undertrykte og den som undertrykker – såkalt ”post-feminisme”. Ifølge Ronald Paul skal Barker selv ha uttrykt at hun med *Regeneration*-trilogien hadde en intensjon om å ”humanise the experience of men by thinking of it in terms of what women do”. (Barker sitert i Paul 2005:147)

Etter *Regeneration*-trilogien har Barker fortsatt å skrive romaner som på en eller annen måte forholder seg til krig. *Another World* (1998) tar for seg de langvarige konsekvensene for den hjemvendte første verdenskrig-soldaten, og hvordan krigen også hjemsøker generasjoner som ikke har deltatt på slagmarken. *Double Vision* (2003) omhandler en krigskorrespondent som blant annet har dekt krigen på Balkan og terrorangrepene på World Trade Center 11. september 2001, og som bestemmer seg for å skrive en bok om journalistikk og vold.

Her i Norge har ikke Pat Barker fått særlig stor oppmerksomhet. Bare to av romanene hennes er oversatt til norsk; *Blow Your House Down* (*Neste gang*) i 1985 og *The Century's Daughter* (*Nyttårsbarn*) i 1987. Jeg har til gode å finne norsk omtale og eller forskning på forfatteren og hennes verker.

### **Prosjekt og metode**

I denne oppgaven vil jeg studere ulike framstillinger av krigstraumet i Pat Barkers *Regeneration*. Jeg vil se på hvordan krigstraumet nedfeller seg i både tematikk og form; hvordan gjentakelsen av krigstraumet kan føles som både et begjær og som en tvangshandling. Jeg vil studere hvilke språklige uttrykk traumet får, og hvilken rolle det spiller i en større narrativ kontekst, både innenfor romanuniverset og for øvrig i litteraturhistorien og historieskrivingen. Som støtte for analysen min vil jeg primært benytte Peter Brooks' kapittel ”Freud's Masterplot: A Model for Narrative” i hans bok *Reading for*



*the Plot* fra 1985, i tillegg til andre mindre tekster som belyser Brooks' narrative modell. Jeg mener denne psykoanalytiske modellen kan si noe om hva slags litterær kvalitet traumet har, og den lar seg fint forene med psykoanalysen som tematikk i romanen. I tillegg håper jeg å vise at en anvendelse av Brooks' tekst på Pat Barkers roman kan bygge oppunder en lesning av *Regeneration* som så langt ikke har vært viet særlig plass i Pat Barker-forskningen.

## 2 EN LESNING AV PETER BROOKS: “FREUD’S MASTERPLOT: A MODEL FOR NARRATIVE”

I min lesning av Pat Barkers *Regeneration* vil jeg anvende Peter Brooks’ lesning av Sigmund Freuds *Beyond the Pleasure Principle*. Denne lesningen har jeg funnet i Brooks’ bok *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (1985), i kapittelet han har kalt ”Freud’s Masterplot: A Model for Narrative”. Her viser Brooks hvordan Freuds arbeid kan berike litteraturvitenskapen og gjøre oss bevisst på hvilke meningsskapende prosesser som er virksomme i både fortelling og lesning. Kapittelet vil utgjøre en vesentlig del av det teoretiske grunnlaget for denne oppgaven, både med hensyn til form og innhold. Det faktum at *Regeneration* er en roman om psykoanalysens barndomsår i Storbritannia er et godt argument for at Peter Brooks’ modell er relevant. I likhet med Brooks vil jeg ikke gjøre en psykoanalytisk lesning av forfatteren Pat Barker på bakgrunn av hennes roman. Brooks mente heller ikke å presentere modellen som en måte å forstå romankarakterer på. Dog vil kapittelet kunne si mye fruktbart om Barkers karakterer, og ikke minst behandler den flere sentrale temaer i romanen. På den annen side vil jeg vel så mye beskjeftige meg med de narrative strukturene romanen danner. Jeg vil anvende Brooks’ modell for å vise hvordan disse strukturene har blitt til og hva slags virkning de får. Jeg har lest Freuds essay *Beyond the Pleasure Principle* for bedre å forstå Brooks’ modell. Likevel ønsker jeg å avgrense min lesning til Brooks’ kapittel. Dette er altså ikke en presentasjon av Freuds essay i sin helhet. Før jeg går inn i en diskusjon rundt ”Freud’s Masterplot: A Model for Narrative”, vil jeg imidlertid se litt nærmere på to viktige begreper i kapittelet.

### Begrepsavklaring

Helt sentralt i Brooks’ artikkel står begrepene *narrative* og *plot*, og en bevissthet om hvilke betydninger disse begrepene rommer er avgjørende for fullt ut å kunne forstå den modellen han presenterer. Slik jeg forstår begrepene, er de uløselig knyttet sammen. Når jeg først skal definere *narrative*, kommer jeg ikke unna det Jakob Lothe i *Fiksjon og film* (1996) kaller en *fortelling*, hvilket er det nærmeste vi kommer det engelske begrepet: “Ei forteljing presenterer ei hendingskjede der verknad følgjer på årsak, og som er plassert i tid og rom.” (Lothe 1996:11) Det viktige i fortellingen er altså at det som kommuniseres henger logisk sammen, og at det er begrenset i både tid og rom. Å fortelle er en aktivitet som, for at den skal være meningsfull, må følge visse regler og gjøre bruk av visse virkemidler. Det er denne

aktiviteten, arbeidet med å ordne løsrevne hendelser i en sammenhengende fortelling, vi kan kalle *narrasjon*.

*Narrative* kan vi altså si er fortellingen som prosess. I det store flertallet av tekster, og kanskje alltid i lesning, har denne narrasjonen et mål, en slags drift mot mening. Nå kommer vi til fortellingens *plot*. I forordet til *Reading for the plot: Design and intention in narrative* definerer Peter Brooks begrepet slik: "Plot as I conceive it is the design and intention of narrative, what shapes a story and gives it a certain direction or intent of meaning." (Brooks 1985:XI) I denne definisjonen forstår vi at plottet blir målet for narrasjonen. Det utgjør fortellingens intensjon om mening. Som vi snart skal se, finnes det imidlertid argumenter for at plottet eksisterer allerede før fortellingen blir fortalt. Dermed kan man snu på Brooks' definisjon og si at fortellingen er plottets mål. Videre kan et plot være en del av en større narrasjon, og således del av et større plot i en stadig mer kompleks meningssammenheng. Mer om dette senere. Nå skal vi se litt nærmere på hva som er poenget med en slik modell Peter Brooks presenterer, og det jeg ovenfor kalte drift mot mening.

### *Drift mot mening*

Det er muligens ikke gitt hvorfor vi trenger en modell for hvordan mening blir til. Tanken på at mening bare er noe kunstig vi bevisst eller ubevisst må tillegge en erfaring, er kanskje vanskelig å godta. Så lenge menneskene har eksistert, har vi fortalt, og det er åpenbart at fortellingen har en sentral plass i den menneskelige erfaringen. Umiddelbart er det nærliggende å hevde at fortellingen har tjent det formål å etterlate spor, et slags krav på evig liv for de menneskene fortellingen omhandler. Men Brooks peker på en funksjon som er langt mer sammensatt:

Narrative is one of the large categories or systems of understanding that we use in our negotiations with reality, specifically, in the case of narrative, with the problem of temporality: man's time-boundedness, his consciousness of existence within the limits of mortality. A plot is the principal ordering force of those meanings that we try to wrest from human temporality. (Brooks 1985:XI)

Det å bruke fortellingen i "our negotiations with reality" er et viktig poeng. Ordvalget er interessant fordi det uten å diskutere dette etablerer det faktum at mennesket blir bombardert av erfaringer som vi må forholde oss aktive til. Det er slik jeg forstår "negotiations". Videre er det verd å legge merke til at han kaller fortellingen eller "narrative" et system for forståelse

eller erkjennelse. Fortellingen skal lære oss noe, og plottet blir fortellingens ordnende prinsipp. Brooks problematiserer også 'temporality', altså menneskelivets avgrensning i tid. Vi så innledningsvis i dette kapittelet at Jakob Lothe i definisjonen av en fortelling presiserer at den må være avgrenset i tid. Det mest tankevekkende ved sitatet ovenfor er fortellingens uløselige forhold til livet selv, og dens forhold til døden. Dette er en sentral problemstilling i denne oppgaven som jeg skal komme tilbake til senere.

Alt dette forutsetter at det virkelig eksisterer en drift mot mening, altså fortellerens og tilhørerens arbeid med å tre betydning nedover hendelser som kanskje i seg selv ikke lar seg integrere i den totale menneskelige erfaringen. I sitt kapittel studerer Brooks nettopp dette arbeidet "which makes a plot 'move forward,' and makes us read forward, seeking in the unfolding of the narrative a line of intention and a portent of design that hold the promise of progress toward meaning". (Brooks 1985:XIII) Brooks mener at det som ligger bak denne driften mot mening er begjæret, "the play of desire in time". (Brooks 1985:XIII) Begjær og tid er to elementære begreper i den narrative modellen Brooks presenterer. Vi så at Lothe i sin definisjon av fortellingen påpekte at den måtte være avgrenset i tid. Og kanskje er ikke dette begjæret bare et begjær som går i én retning.

I jakten på de prinsipper som driver, styrer og dømmer fortelling og lesning finner Brooks at psykoanalysen har kommet nærmest. "Psychoanalysis, after all, is a primarily narrative art, concerned with the recovery of the past through the dynamics of memory and desire." (Brooks 1985:XIV) Her bringer Brooks inn et nytt moment i den narrative prosessen; erindringen. Det er således ikke begjæret alene som over tid skaper mening. Begjæret trekker veksler på erindring, som blir et slags spor etter begjæret i temporal utstrekning. Erindringens rolle i de meningsskapende prosessene skal vi komme tilbake til. Først må vi se nærmere på hvordan begjæret skaper bevegelse i plottet.

### *Mening som metafor*

Brooks skriver om sin narrative modell at "it will have to provide ways to think about the movement of plot and its motor force in human desire, its peculiar relation to beginnings and ends, its apparent claim to rescue meaning from temporal flux". (Brooks 1985:90) Her er det verd å legge merke til at plottet aldri står stille, men er i stadig bevegelse, og at denne bevegelsen genereres av ulike former for begjær i mennesket. Vår leting etter mening i en tekst er altså også en vesentlig del av vårt psykiske arbeid for øvrig, og mekanismene som

skaper mening i en tekst er ikke så helt ulike de mekanismene som finner sted i den menneskelige psyke.

Først går Brooks gjennom den narratologiske teorien som allerede eksisterer. Han kommenterer Tzvetan Todorovs "Narrative Transformations", som baserte sin modell på to kategorier, "difference and resemblance". (Brooks 1985:91) Det var spenningen mellom disse to kategoriene, denne "same-but-different", som ifølge Todorov skapte plottet. Det vil føre for langt her å gå inn i en detaljert diskusjon om hvordan *difference* og *resemblance* sammen skaper en metafor. Det er tilstrekkelig å påpeke at en metafor er og blir en metafor nettopp i det at den tenderer å være lik noe, men samtidig må være noe helt annet. Ellers hadde vi jo ikke hatt med en metafor å gjøre, men med en ren kopi som ikke ville romme mer mening enn fenomenet den var en kopi av. Allerede her kommenterer Brooks at dette "same-but-different" kan fungere som definisjonen på en metafor. Også i Brooks' narrative modell vil vi se at metaforen har en helt sentral plass. På sett og vis kan vi si at plot og metafor er to sider av samme sak: "Plot is the structure of action in closed and legible wholes; it thus must *use* metaphor as the trope of its achieved interrelations, and it must *be* metaphoric insofar [as] it is totalizing." (Brooks 185:91) Metaforen er altså den tropen som holder plottet sammen, mens det dynamiske plottet hele tiden arbeider mot en større mening. Man kan si at plottet søker å bli metafor, et fortettet bilde. Dette bildet må naturligvis bygges opp av mindre deler, og her kommer metonymien inn.

The description of narrative needs metonymy as the figure of linkage in the signifying chain: precedence and consequence, the movement from one detail to another, the movement *toward* totalization under the mandate of desire. (Brooks 1985:91)

I det forrige sitatet hentet fra Brooks så vi at metaforen er tropen som holder plottet sammen. I sitatet over ser vi at metonymien har fått denne rollen. Kanskje kan vi si at metafor og metonymi arbeider på to ulike plan, hvor metonymien er underordnet metaforen.

Videre poengterer Brooks at sammenstillingen av metonymier ikke kan være tilfeldig, men må følge en viss presedens eller et slags regelsett basert på årsakssammenheng. På denne måten ser vi hvordan et plot i én fortelling kan fungere som metonymi i en større rammefortelling. Men som Brooks påpeker, er Todorovs definisjon av en metafor som "same-but-different" ikke presis nok, idet den ikke tar høyde for det faktum at det foregår en

forskyvning i tid, og at dette kan generere nye betydninger. Todorov legger til grunn en narrativ transformasjon,

“[...] an operation in two directions: it affirms at once resemblance and difference; it puts time into motion and suspends it, in a single movement; it allows discourse to acquire a meaning without this meaning becoming pure information; in a word, it makes narrative possible and reveals its very definition”. (Todorov sitert i Brooks 1985:91-92)

Todorov ser altså at tiden spiller en viktig rolle i fortellingen, men kun i den forstand at tiden oppheves. Slik jeg forstår ham i dette sitatet, blir fortellingen til i et slags tidløst rom. Dette tidløse rommet er hele eksistensgrunnlaget for fortellingen. Her får fortellingen utfolde seg, bokstavelig talt, uten at dens begynnelse og slutt kollapser i ett og samme punkt, slik tilfellet nærmest er med informasjonen. Brooks på sin side mener å se at Todorov forsømmer fortellingens metaperspektiv. Nettopp fordi tiden passerer når fortellingen utfolder seg, for det tar jo tid å lese eller lytte, vil leseren kunne kjenne seg igjen. Det sentrale poenget ved ”same-but-different” handler nettopp om Aristoteles’ krav til ethvert godt plot; agnorsis, gjenkjennelsen, og en gjenkjennelse kan man ikke erfare med mindre man i det minste i tid har beveget seg bort fra det man så kjenner igjen. Det er i dette rommet mellom en hendelses første forekomst og gjentakelsen av denne hendelsen som gjenkjennelsen impliserer, at mening blir skapt. Siden gjentakelse er en så vesentlig størrelse i Brooks’ narrative modell, er en utdypning av begrepet ’gjentakelse’ på sin plass.

#### *Platonsk og nietzscheansk gjentakelse*

I innledningskapittelet til sin bok *Fiction and Repetition: Seven English Novels* skiller Hillis Miller mellom to typer gjentakelse, og det er hans hypotese at enhver form for litterær gjentakelse faller i én av disse to kategoriene; enten den platonske eller den nietzscheanske. Kategoriene har han hentet hos Gilles Deleuze’s *Logique du sens*. (Miller 1982) ”What Deleuze calls ‘Platonic’ repetition is grounded in a solid archetypal model which is untouched by the effects of repetition. All the other examples are copies of this model.” (Miller 1982:6) Denne formen for gjentakelse har sin styrke og sitt sannhetskrav i at den korresponderer med det den pretenderer å ligne. Denne forståelsen av gjentakelse baserer seg på en verden grunnlagt på likheter. Slik er det ikke med den nietzscheanske formen for gjentakelse. Der er verden basert på forskjeller.

It is a world not of copies but of what Deleuze calls "simulacra" or "phantasms". These are ungrounded doublings which arise from differential interrelations among elements which are all on the same plane. This lack of ground in some paradigm or archetype means that there is something ghostly about the effects of this second kind of repetition. (Miller 1982:6)

Denne formen for gjentakelse kan være vanskeligere å forstå enn den platonske. Nettopp i det at den pretenderer å være noe annet, ligner den. Hillis Miller viser til Walter Benjamins essay "Til bildet av Proust", hvor Benjamin diskuterer erindring; den frivillige og den ufrivillige erindringen. Den frivillige erindringen korresponderer med den platonske formen for gjentakelse. Den er en avbildning av et fortidig fenomen, og rommer ikke noe mer. Den ufrivillige, derimot, representerer noe annet, noe vi kan oppleve i drømme. "These similarities he associates with dreams, in which one thing is experienced as repeating something which is quite different from it and which is strangely resembles." (Miller 1982:8) Det er en gåtefull form for likhet man opplever, og ikke "likhet" som i "identisk". Hillis Miller selv påpeker at det er vanskelig å gi en logisk forklaring på denne formen for gjentakelse, og hevder at det heller er fruktbart å gi eksempler på den. Det som kompliserer disse formene for gjentakelse, er at det ikke finnes noe absolutt motsetningsforhold mellom dem. Den andre formen er helt avhengig av den logiske første, mens den første alltid bærer i seg et potensial til å bli den andre.

If logical, daylight resemblances depend on a third thing, on a principle of identity which precedes them, the opaque similarities of dream are baseless, or, if based at all, then based on the difference between the two things. They create in the gap of that difference a third thing, what Benjamin calls the image [*das Bild*]. The image is the meaning generated by the echoing of two dissimilar things in the second form of repetition. (Miller 1982:9)

Den andre formen for gjentakelse blir en gjentakelse nettopp i kraft av det bildet den er med på å generere – det bildet som oppstår i rommet mellom gjentakelsen og det den tilsynelatende er forskjellig fra. Denne formen er en gjentakelse fordi den evner å skape en ekkovirkning med det den repeterer. Hillis Miller trekker selv inn Freud og det hysteriske traumat som en illustrasjon av denne formen for gjentakelse – en illustrasjon som kler mitt prosjekt godt.

In such traumas the first experience ultimately generating hysterical symptoms is presexual in that the child does not understand its sexual meaning. A much later trivial event repeats some detail of the first and brings it back into mental life, now

reinterpreted as a traumatic sexual assault. The trauma is neither in the first nor in the second but between them, in the relation between two opaquely similar events. (Miller 1982:9)

Dette er et godt eksempel fordi Hillis Miller må påpeke at den andre “event” faktisk gjentar noe fra den første – i den platonske betydningen av å gjenta – selv om de to hendelsene hver for seg tilsynelatende er forskjellige. Og det er dette tredje Benjamin snakker om, bildet, som blir traumet; betydningen trukket ut fra de to begivenhetene. Dette skal jeg komme tilbake til senere i oppgaven. Nå vil jeg gå videre i lesningen av Peter Brooks’ kapittel.

### *Mening som fiksjon*

Det er med en forventning om å finne mening at vi åpner en bok. Forventningens rolle i letingen etter mening er helt sentral. Detaljene vi kommer over, hendelsene i fortellingen, har helt sikkert en funksjon, ellers ville de være umotiverte fra fortellerens side. Vi regner autoatisk med at det vi leser her og nå et eller annet sted lenger ut i teksten skal få en forklaring. “The sense of a beginning, then, must in some important way be determined by the sense of an ending.” (Brooks 1985:94) I dette ligger at slutten har en slags strukturerende kraft som vil kunne si noe om det som har blitt fortalt forut for slutten, og som tilfører det vi leser forut for slutten mening. La oss se nærmere på denne strukturerende kraftens innhold.

Brooks ønsker ved hjelp av Jean Paul Sartre og Walter Benjamin å vise at døden er autoriteten i fortellingen, den som til syvende og sist vil bringe mening til hele handlingsforløpet. Når fortelleren åpner munnen, eller setter pennen til papiret, er det med en viss bravur, et signal om at det hele starter *her*, “a ‘primal scene’ from which – as from the scene of the crime in the detective story – ‘reality’ assumes narratability, the signifying chain is established”. (Brooks 1985:96) [Min kursivering.] At ”reality” blir mulig å fortelle må nødvendigvis implisere at den ikke alltid er det. Noe har inntruffet som gjør at det blir aktuelt å artikulere virkeligheten. I Brooks’ formulering ”the signifying chain is established” ligger at denne meningssammenhengen later til å ha en slutt. Det er vanskelig å forestille seg at noe som har en begynnelse, altså som ikke har eksistert for alltid, ikke skal ha noen slutt. Det som i fortellingens begynnelse finner sted er et løfte om at det som følger vil ha en mening, og ikke bare i kraft av fortellingens slutt, men fordi fortelleren tok til orde. Nettopp fordi han vet hvor han skal begynne å fortelle, vet han også at fortellingen har en slutt. Med dette forstår vi hvorfor Brooks omtaler fortellingens forhold til sin egen begynnelse og slutt som ”peculiar”. Og det er her Brooks forklarer sitt prosjekt: det han vil finne ut i sin lesning av *Beyond the*



*Pleasure Principle* er hva slags krefter som virker i det rommet som oppstår mellom fortellingens begynnelse og slutt. Hvordan får hver enkelt hendelse i fortellingen mening? Er dette rommet Aristoteles ville kalle ”midte” også med på å tilskrive fortellingen som helhet mening? Hva driver fortellingen framover, og hvordan oppnår vi tilfredsstillelse ved dens slutt?

### **Freuds masterplot**

Brooks legitimerer sin bruk av Freuds modell på litteratur ved hjelp av parallellen som eksisterer mellom liv og litteratur, for Freud har ikke gjort det klart i essayet på hvilket felt lystprinsippet dominerer. Modellens generelle karakter er slående: ”we are almost forced to acknowledge that ultimately he is talking about the very possibility of talking about life – about its very “narratability”.” (Brooks 1985:97) Nå vil jeg følge Brooks’ tanker og se på gjentakelsens funksjon i et plot.

#### *Plottets sirkulære karakter*

Brooks hevder i likhet med alle dem som skriver om mimesis at det ligger i fortellingens natur å være gjentakende. Selve fortellerhandlingen er en gjentakelse av noe som allerede har hendt. ”This claim to an act of repetition [...] appears to be initiatory of narrative.” (Brooks 1985:97) En viktig hypotese i psykoanalytisk teori går ut på at lystprinsippet styrer alle menneskets mentale prosesser.

We believe, that is to say, that the course of those events is invariably set in motion by an unpleasurable tension, and that it takes a direction such that its final outcome coincides with a lowering of that tension – that is, with an avoidance of unpleasure or a production of pleasure. (Freud 1975:7)

Freud trekker fram to eksempler hvor det er vanskelig å forstå at lystprinsippet dominerer. Det første eksempelet dreier seg om marerittene traumatiserte soldater har etter å ha vendt hjem fra første verdenskrig. Siden Freud mener at alle drømmer handler om ønskeoppfyllelse, møter han en utfordring i disse soldatene, som jo ikke føler noen lyst ved å gjenta fronterfaringene i drømme. Det andre eksempelet tar for seg barnets fort/da-lek. Freud hevder at barnet i leken iscenesetter den situasjonen der moren forlater barnet, for så å returnere. Han mener å finne at i de tilfeller hvor barnet kaster leken uten å hente den igjen, dramatiserer barnet avskjedsscenen. Motivasjonen er at barnet da tar kontroll over en situasjon der det ellers er underlagt morens autoritet. Det er nærliggende å ”argue that the essential experience

involved is the movement from a passive to an active role in regard to his mother's disappearance, claiming mastery in a situation to which he has been compelled to submit". (Brooks 1985:98) Gjentakelse er altså en form for mestringsstrategi, og i analogi med dette hevder Brooks at vi allerede nå kan se hva slags regler som dikterer plottet: "repetition, taking us back again over the same ground, could have to do with the choice of ends." (Brooks 1985:98) Formålet med essayet *Beyond the Pleasure Principle* er nettopp å vise at det finnes noe hinsides lystprinsippet, at det kan være krefter i mennesket som er sterkere enn lysten. Det er disse kreftene Freud vil undersøke, og Brooks vil se om disse også virker innen narratologien og lesningen.

Samtidig som Freud framsetter teorien om at gjentakelsen er motivert av ønsket om å ta kontroll over en situasjon man uansett er nødt til å finne seg i, mener han også at fort/da-leken kan være et uttrykk for hevnlyst hos barnet. Barnets hevn kan ifølge Freud gi en viss følelsen av tilfredsstillelse. Men her er ikke Freud sikker i sin sak; "whether repetition can be considered a primary event, independent of the pleasure principle, or whether there is always some direct yield of pleasure of another sort involved". (Brooks 1985:98) Kanskje er gjentakelse en mer primitiv egenskap ved menneskets psyke enn lystprinsippet? Freud finner at pasienten "is obliged to repeat the repressed material as a contemporary experience instead of, as the physician would prefer to see, *remembering* it as something belonging to the past". (Freud 1975:18) Distinksjonen som blir trukket opp her, mellom det å erindre en erfaring som noe som befinner seg i fortiden og dermed ha en temporal distanse til den, og det å gjenta en erfaring som om den skulle finne sted her og nå, er vesentlig. Dette skal vi blant annet se nærmere på i lesningen av *Regeneration* med hensyn til karakteren David Burns. Freud konkluderer ved denne utfordringen med at gjentakelse i seg selv er en type erindring som iverksettes når pasienten ikke klarer å huske en traumatisk hendelse på grunn av en slags psykologisk motstand. Freud går så langt som å hevde at denne typen gjentakelse blir en form for tvangshandling. Hvordan manifesterer så denne seg i litterære tekster?

### *Den litterære gjentakelsestvangen*

Freud hevder at denne gjentakelsestvangen er det ubevisstes verk, og siden gjentakelsen foregår på et ubevisst plan, gir det pasienten en følelse av å være hjemsøkt. "The compulsion to repeat gives patients a sense of being fatefully subject to a 'perpetual recurrence of the same thing'; it can indeed suggest pursuit by a demonic power." (Brooks 1985:99) Det Brooks ikke gjør her, er å demonstrere hvordan dette får relevans for litterære tekster på et

formelt plan. Han viser til Freuds essay "Das Unheimliche", men slik jeg har forstått dette essayet, finner gjentakelsestvangen sted i karakterene i den litteraturen Freud studerer. Jeg vil også i min lesning av *Regeneration* se på denne formen for gjentakelsestvang. Å hevde at forfatteren lider av gjentakelsestvang ville gå imot Brooks' prosjekt, for han søker nettopp ikke å gjøre en psykoanalytisk lesning av en forfatter. Slik jeg forstår Brooks, er gjentakelse i litterære tekster derfor noe som i seg selv er en formell størrelse, selv om den finner sted på innholdsplanet i fortellingen. Og når noe ikke lar seg fortelle, blir gjentakelsestvangen det som erstatter fortellingen.

Med dette konkluderer Freud at gjentakelsestvangen er mer primitiv og elementær enn lystprinsippet. Selv om pasienten ikke føler noen lyst ved gjentakelsen, er han tvunget til å gjenta på grunn av en psykologisk motstand. Brooks peker på det åpenbare: "rhyme, alliteration, assonance, meter, refrain, all the mnemonic elements of literature and indeed most of its tropes are in some manner repetitions that take us back in the text". (Brooks 1985:99) Her ser vi en motsatt bevegelse av den som ble beskrevet over, den som handlet om begjæret etter slutten. Alle de litterære gjentakelsene blir et uttrykk for en drift mot begynnelsen. Men Brooks går lengre, for han hevder at denne gjentakelsen gir leseren mulighet til å "see past and present as related and as establishing a future that will be noticeable as some variation in the pattern". (Brooks 1985:99) Om ikke framtiden blir forutsigelig av den grunn, opplever man i det minste en type gjenkjennelse når den samme eller en variasjon av den samme begivenheten utspiller seg på nytt. Det er i denne gjenkjennelsen at meningen oppstår:

An event gains meaning by its repetition, which is both the recall of an earlier moment and a variation of it: the concept of repetition hovers ambiguously between the idea of reproduction and that of change, forward and backward movement [...]. (Brooks 1985:99-100)

Med sitt "concept of repetition" utdyper ikke Brooks hva slags gjentakelse det her er snakk om, men skal vi anvende den teori som allerede eksisterer på området, og som jeg har forklart over, omtaler Brooks her den nietzscheanske formen, som er en gjentakelse nettopp i kraft av at den, i det minste tilsynelatende, er forskjellig fra den opprinnelige hendelsen. Derfor omtaler Brooks den også som tvetydig. Brooks problematiserer det faktum at det er umulig å si om det er fortiden som innhenter oss, eller om det er vi som beveger oss bakover i tid.

Repetition through this ambiguity appears to suspend temporal process, or rather, to subject it to an indeterminate shuttling or oscillation that binds different moments together as a middle that might turn forward or back. This inescapable middle is suggestive of the demonic: repetition and return are perverse and difficult, interrupting simple movement forward. (Brooks 1985:100)

Tvetydigheten det er snakk om i den nietzscheanske formen for gjentakelse henger sammen med Todorovs "same-but-different", at det er noe annet, men også det samme. Noe gammelt, men også noe nytt. Gjentakelsen tar oss både tilbake og framover, og med dette opphører tiden, eller i hvert fall vår opplevelse av den som noe progressivt. I dette rommet, denne "vinglingen" fram og tilbake, oppstår den aristoteliske midte. Brooks påpeker at det er noe demonisk over denne midten. Begrepet ble også brukt i forbindelse med gjentakelsestvangen. For å forstå det demoniske i gjentakelsestvangen, må vi følge Brooks' lesning av Freud og teorien han lanserer om "the perceptual-conscious system", hvilket jeg her har valgt å kalle *det sansningsbevisste systemet*.

#### *Traumet og gjentakelsen*

Freud skiller mellom det ytre sansningsbevisste systemet og det ubevisste. Det ytre laget er et skjold mot "excitations", og han definerer et traume som en brist i dette skjoldet, "producing a flood of stimuli which knocks the pleasure principle out of operation". (Brooks 1985:100) Slik jeg forstår Brooks, betyr dette at så lenge det sansningsbevisste systemet er funksjonelt, dominerer lystprinsippet våre inntrykk. Når så dette skjoldet brister og vi er utsatt for en traumatisk hendelse, blir lystprinsippet satt ut av spill. Det er ikke lenger lysten som styrer den traumatiserte personens handlinger. Gjentakelsen av den traumatiske hendelsen som manifesterer seg i marerittene

can be seen to have the function of seeking retrospectively to master the flood of stimuli, to perform a mastery or binding of mobile energy through developing that anxiety which earlier was lacking – a lack which permitted the breach and thus caused the traumatic neurosis. Thus the repetition compulsion is carrying out a task that must be accomplished *before* the dominance of the pleasure principle can begin. (Brooks 1985:100)

Vi ser at den traumatiserte blir tvunget til å gjenta den traumatiske hendelsen på samme måte som barnet føler et behov for fort/da-leken. Også denne formen for gjentakelse handler dermed om mestring. Gjentakelsen blir en slags kategoriseringsarbeid, hvor den traumatiske hendelsen får assosiert ved seg de følelsene pasienten hadde, men som ble fortrent ved den

opprinnelige hendelsen. Slik ser vi at lystprinsippet er underordnet gjentagelsen. Brooks omtaler gjentagelsen som en ”primary event”, uavhengig av og mer primitiv enn lystprinsippet. (Brooks 1985:100)

I sitt essay introduserer så Freud instinktene, de mest primitive egenskapene ved den menneskelige psyke, som han mener er frie, mobile energier. Slik jeg fortolker Freud gjennom Brooks’ forklaring, henger det ved et traume slike energier. Disse energiene forsøker man å binde opp i gjentagelsesarbeidet. Da er det ikke i første rekke mestring gjentagelsen legger til rette for: ”repetition works as a process of *binding* toward the creation of an energetic constant-state situation which will permit the emergence of mastery and the possibility of postponement.” (Brooks 1985:101) Det viser seg altså her at gjentagelsens primærfunksjon er å balansere disse energiene, og at man slik kan oppnå en form for utsettelse. Denne utsettelsen er viktig. Brooks ser den umiddelbare analogien til litteraturen, at gjentagelsen tar kontroll over den tekstuelle energien. Denne energien står i et nært forhold til tiden i teksten. For Brooks sier om disse energiene at gjentagelsen ”allows them to be mastered by putting them into serviceable form, usable ‘bundles,’ within the energetic economy of the narrative”. (Brooks 1985:101) Ikke før vi klarer å binde tiden i fortellingen, klarer vi å gjøre bruk av den energien som eksisterer i teksten. Vi trenger denne tiden til å kjenne oss igjen, til å erkjenne en hendelse som noe som er hendt før. Vi klarer ikke nyttiggjøre oss denne tekstens energi i arbeidet med plottet om ikke vi kan binde den i form av gjentagelser. Og vårt behov for å binde denne energien er jo en forutsetning for at en tekst skal få så mye mening som mulig, ”which is what the pleasure principle is charged with doing”. (Brooks 1985:101) Brooks bruker uttrykket ”formalizations” om denne bindingen, og jeg forstår ham dithen at det handler om en form for strukturering. Denne struktureringen ”force us to recognize sameness within difference, or the very emergence of a *sjuzet* from the material of *fabula*”. (Brooks 1985:101) Brooks underslår ikke den frustrasjonen som oppstår ved at teksten på sett og vis står stille ved disse gjentagelsene: “these formalizations and the recognitions they provoke may in some sense be painful: they create a delay, a postponement in the discharge of energy, a turning back from immediate pleasure, to ensure that the ultimate pleasurable discharge will be more complete”. (Brooks 1985:101-2) Jo større utsettelsen er, jo vanskeligere og mer smertefull blir teksten. I kapittel 4 i denne oppgaven vil jeg demonstrere hvordan Pat Barker tar i bruk denne teknikken i *Regeneration*.

Ikke bare tvungen gjentakelse finner sted i den menneskelige psyke. Vi har også et gjentakelsesinstinkt. Hva går dette ut på, og hvilken rolle spiller det i vårt arbeid med å konstruere et plot?

### *Dødsdriften i teksten*

Freud utforsker forholdet mellom gjentakelsestvangen og gjentakelsesinstinktet, og ender på en definisjon av instinktet: "*an instinct is an urge inherent in organic life to restore an earlier state of things*". (Freud 1975:36) Instinktene representerer en bevegelse bakover, hvor "*the conservative nature of living things*" kommer til syne. (Brooks 1985:102) Instinktet kan således fungere som belegg for regresjon eller melankoli i den nostalgiske forstanden. En slik tanke kan umiddelbart virke fremmed for oss. Og i litterær forstand ville dette innebære at vi lengter tilbake til begynnelsen av fortellingen. Som om vi vil gjenopprette ursituasjonen, før fortellingen begynner. Likevel vil det ikke bli helt den samme fortellingen vi i så fall vil få høre. Fortellingen har allerede tatt opp i seg stimuli fra første gang den ble fortalt, og disse stimuliene vil moderere fortellingen.

Modifications are the effect of external stimuli, and these modifications are in turn stored up for further repetition, so that, while the instincts may give the appearance of tending toward change, they "are merely seeking to reach an ancient goal by paths alike old and new". (Brooks 1985:102)

Vi ser at disse stimuliene ikke bare modererer fortellingen, men vil bli gjentatt allerede ved andre gangs fortelling, og dermed bidra til atter en forskyvning i betydning. Man kan spørre seg hva dette "ancient goal" handler om, og Freud tilbyr et radikalt svar: "*the aim of all life is death*". (Freud 1975:38) Altså er det som ser ut som en bevegelse mot forandring heller en bevegelse mot det vi opprinnelig kom fra, men ytre omstendigheter skyver oss ut av kurs, og vi må ta omveier. Det er disse omveiene som er livet, disse omveiene som er fortellingen. Det er også disse omveiene som utgjør det Brooks over kalte "postponement". Om ikke omveiene hadde eksistert, ville fødsel og død sammenfalt, fortellingens begynnelse og slutt kollapset i ett og samme punkt. Slik blir også omveiene et uttrykk for selvoppholdelsesinstinktet i mennesket, og veien til døden skal vi velge selv.

Slik viser Freud at det er dødsinstinktet som gjennom gjentakelser forsøker å styre teksten, på samme måte som lystprinsippet gjør det; mot slutten. Brooks beskriver gjentakelsene som tekstens dødspuls. Mekanikken i de to kreftene, dødsinstinktet og gjentakelsen, gjør at det

åpner seg et rom mellom begynnelsen og slutten, "a dilatory space in which pleasure can come from postponement in the knowledge that this – in the manner of forepleasure? – is a necessary approach to the true end". (Brooks 1985:103) I dette ligger at lystfølelse eller mening kan oppstå i selve utsettelsen eller gjentakelsen. Dette er det vanskeligste å begripe i Brooks' tekst; at "repetition can take us both backward and forward because these terms have become reversible: the end is a time before the beginning". (Brooks 1985:103) Jeg skal også se på dette i forhold til en narrativ modell presentert i *Regeneration* senere i oppgaven. Paradokset fordrer at det Freud legger til grunn som instinkter, driften mot tilstanden før livet, er det samme som døden, som er slutten på begjæret. Dette betyr jo at hele plottet har vært et avvik.

### *Plot som avvik*

Brooks beskriver narrasjonen eller fortellingen som en slags irritasjon av den "hvilen" noe befinner seg i når det ikke fortelles. Jeg forstår ham dithen at han snakker om en slags latens i den tilstanden som befinner seg før livet og samtidig etter døden. En form for narrativt potensial. "For plot starts (or must give the illusion of starting) from that moment at which story, or 'life,' is stimulated from quiescence into a state of narratability, into a tension, a kind of irritation, which demands narration." (Brooks 1985:103) Her trekker Brooks inn det narrative begjæret som noe som søker progresjon, "demands narration" (min utheving), og at fortellingen har "a forward-looking intention". (Brooks 1985:103) Som om det er en tilstand fortellingen søker å gjenopprette, nettopp den hvilende eller død-lignende. Jeg finner det høyst interessant for mitt prosjekt at det narrasjonen ifølge Brooks ender i, er et normalitetsbilde.

The ensuing narrative – the aristotelian "middle" – is maintained in a state of tension, as a prolonged deviance from the quiescence of the "normal" – which is to say, the unnarratable – until it reaches the terminal quiescence of the end. The development of a narrative shows that the tension is maintained as an ever more complicated postponement or *détour* leading back to the goal of quiescence. (Brooks 1985:103)

Det er i spenningen eller irritasjonen at narrasjonen finner sted. I narrativ sammenheng er normalitetstilstanden det samme som stillhet. Det er en ufruktbar tilstand. Faren er at man skal nå døden eller slutten for fort. "The improper end indeed lurks throughout narrative, frequently as the wrong choice [...]" (Brooks 1985:104) Og det er slik, via mange omveier,

og via underplot, at Brooks kommer fram til at fortellingen, eller irritasjonen om man vil, i seg selv er en omvei, og at denne intensjonale omveien utgjør plottet.

### **Freuds metalitterære omvei**

Brooks forklarer her at Freud selv tar en omvei når han i essayet introduserer de seksuelle instinktene. Slik demonstrerer Brooks i essayet den modellen han beskriver. De seksuelle instinktene går i motsatt retning av dødsdriften og lystprinsippet.

One group of instincts rushes forward so as to reach the final aim of life as swiftly as possible; but when a particular stage in the advance has been reached, the other group jerks back to a certain point to make a fresh start and so prolong the journey. (Freud 1975:41)

I så måte kan vi kalle de seksuelle instinktene en slags livsdrift. Freud bruker uttrykket ”vacillating rhythm” om denne bevegelsen fram og tilbake, og Brooks viser at man kan finne eksempler på denne rytmen i 1800-tallsromaner, hvor fortelleren gjerne forlater én karakters historie til fordel for en annen i et kritisk øyeblikk. Slik blir midten i plottet på et metanivå til, for også denne bevegelsen mellom plot er en form for formell gjentakelse som driver lesningen framover. Likevel er både livsinstinktene og dødsinstinktet konservative krefter. Freud definerte jo instinktene som en drift mot en tidligere tilstand. Å trekke slutningen at dette er en drift mot perfeksjon, er ifølge Freud galt:

As we have already noted, the illusion of a striving toward perfection is to be explained by instinctual repression and the persisting tension of the repressed instinct, and the resulting difference between the pleasure of satisfaction demanded and that achieved, the difference that “provides the driving factor which will permit of no halting at any position attained”. (Brooks 1985:105)

Det som ser ut til å være en streben etter perfeksjon er i realiteten en krig mellom to sterke instinkter, hvor vekselvirkningen mellom dem, spenningen denne krigen skaper, er selve livet og samtidig driften mot døden. Det er særlig to poeng jeg vil framheve i sitatet ovenfor; for det første at det alltid vil være et avvik mellom det man så for seg som den ultimate tilfredsstillelse av driften, og det man faktisk oppnår. Vi kan kalle det frustrasjon. Det andre poenget er umuligheten av å stoppe opp – at fortellingen uansett blir drevet framover, mot det uunngåelige. Idet den drives framover, i instinktenes og begjærets vold, styrkes en forventning om tilfredsstillelse, en forventning som i sannhet utgjør en fiksjon. Brooks kaller denne forventningen en narrativ impuls:



Desire necessarily becomes textual by way of a specifically narrative impulse, since desire is metonymy, a forward drive in the signifying chain, an insistence of meaning toward the occulted objects of desire. (Brooks 1985:105)

Brooks hevder her, uten å utdype, at begjær er metonymi. Slik jeg forstår det, mener han at begjæret, siden det aldri i virkeligheten blir tilfredsstilt til fulle, kun kan være metonymisk av natur, bare en delvis tilfredsstillelse. Tidligere påpekte jo Brooks at teksten bygges av metonymier, deler for helhet, som igjen blir metaforer, som igjen skaper mening. I ”occulted objects of desire” ligger antakelig at vi ikke helt kan forstå hva det er vi søker tilfredsstillelse av, eller hva denne tilfredsstillelsen handler om, siden den ligger hinsides lysten og livet, eller teksten, i Brooks’ forstand.

Alt dette forutsetter at det faktisk finnes et begjær etter tilfredsstillelse, etter en helhet. Hva er så dette? Freud må bevege seg bort fra noe han har definert som egoets instinkter, og heller erstatte det med Eros.

#### *Et metonymisk begjær etter metafor*

I biologien finner Freud metaforisk belegg for sin teori om Eros, en teori som går ut på at det finnes en drift mot helhet. ”Desire reformulated as Eros thus is a large, embracing force, totalizing in intent, tending toward combination in new unities: metonymy in the search to become metaphor.” (Brooks 1985:106) En utfordring for Freud er å finne ved Eros-instinktet en konservativ drift, en bevegelse mot en tidligere tilstand. Han viser til Platons *Symposium*, hvor Eros blir beskrevet som ”a search to recover a lost primal unity that was split asunder”. (Brooks 1985:106) Brooks hevder at Freud er lite fornøyd med å vende seg til Platon for å finne grunnlag for sine påstander om drivkreftene i den menneskelige psyke. Når Freud senere i sitt forfatterskap beskriver teorien om instinktene som menneskenes mytologi, byr dette på en rikdom som griper langt inn i litteraturvitenskapen. ”Instincts are mythical entities, magnificent in their indefiniteness.” (Freuds *New Introductory Letters* sitert i Brooks 1985:106) Biologisk sett blir instinktene vår mytologi, og de vil for alltid ha gyldighet. Og når Freud påpeker i *Beyond the Pleasure Principle* at det finnes en viss begrensning i bare å kunne formulere seg i psykologiens språkdrakt, bemerker Brooks at Freuds essay er fruktbart nettopp fordi det er så figurativt, at det ikke ville kunne vært skrevet uten metafor. Essayet illustrerer i så måte at det åpenbart ikke finnes noe språk for de menneskelige drivkreftene utenom det litterære.

### *Plottet som en temmende instans*

Umiddelbart kan det ut fra Freuds essay å dømme se ut til at vi mennesker, både som art, fortellere og lesere, totalt er prisgitt våre instinkter. Det er dynamikken mellom disse driftene som opprettholder både oss og fortellingen: "One of the earliest and most important functions of the mental apparatus is to bind the instinctual impulses that impinge upon it, to convert freely mobile energy into a quiescent cathexis." (Brooks 1985:107) I sine tilsynelatende ville bedrifter har instinktene til sammen en temmende virkning, de blir sammen et slags ordnende prinsipp, og for meg blir det vanskelig å skille dem, slik de her blir beskrevet, fra det sansningsbevisste systemet. Spesielt interessant for denne oppgaven er at Freud utpeker lystprinsippet som dominerende. Lystprinsippet beskriver han som en "tendency operating in the service of a function whose business it is to free the mental apparatus entirely from excitation or to keep the amount of excitation in it constant or to keep it as low as possible". (Freud 1975:62) Det hele handler om balanse, om å begrense effekten av voldsom stimuli. Således blir lystprinsippet bare en del av en større funksjonell innretning. Denne innretningen tar seg av "the most universal endeavour of all living substance – namely to return to the quiescence of the inorganic world". (Freud 1975:62) På denne bakgrunn argumenterer Brooks for at både gjentakelsestvangen og dødsdriften står i lystprinsippets tjeneste, mens

in a larger sense, the pleasure principle, keeping watch on the invasion of stimuli from without and especially from within, seeking their discharge, serves the death instinct, making sure that the organism is permitted to return to quiescence. The whole evolution of the mental apparatus appears as a taming of the instincts so that the pleasure principle – itself tamed, displaced – can appear to dominate in the complicated detour called life which leads back to death. (Brooks 1985:107)

På mange måter kan man si at det ene ikke ville ha eksistert uten det andre – intet liv uten død og vice versa. Vårt mentale apparat har utviklet seg til et system i perfekt balanse, hvor hver drift er holdt i sjakk av en annen. Hver drift, hvert instinkt, utgjør i seg selv en metonymi, sitt eget lille energifelt. I en større sammenheng utgjør disse energifeltene en metafor. "One must have metonymy in order to reach metaphor," hevder Brooks. (Brooks 1985:107) Ved å identifisere metonymier og metaforer og dermed plot, setter vi fortellingen inn i en form som er meningsfull, og som vi finner tilfredsstillelse i både å fortelle og å lese eller lytte til. Brooks mener å se at Freuds essay er et bilde på hvordan

the nonnarratable existence is stimulated into the condition of narratability, to enter a state of deviance and detour [...] in which it is maintained for a certain time, through an at least minimally complex extravagance, before returning to the quiescence of the nonnarratable. (Brooks 1985:108)

Selv om vi til slutt vil gjennomskue omveien vår, fratar ikke det omveien mening. Vi har jo allerede definert gjenkjennelse som meningen med teksten: “Repetition toward recognition constitutes the truth of the narrative text.” (Brooks 1985:108)

### *Finnes den perfekte slutt?*

Et spørsmål som melder seg er når man kan vite at man har nådd den rette slutten, eller når fortellingen er fullendt. For det er ikke gitt at denne vil komme av seg selv; tvert imot. ”It is characteristic of textual energy in narrative that it should always be on the verge of premature discharge, of short-circuit.” (Brooks 1985:109) For at begjæret skal føles sterkt, må det nettopp være på randen av tilfredsstillelse. Skal lesningen drives framover, må det eksistere energier i teksten som opprettholder begjæret etter å lese videre. Brooks beskriver faren ved å forløse fortellingen for tidlig som en kortslutning, og forklarer at den ”most commonly takes the form of temptation to the mistaken erotic object choice”. (Brooks 1985:109) Det er når noe virker for perfekt at den for tidlige død eller den uforløste slutten truer.

Narrative is in a state of temptation to over-sameness, and where we have no literal threat of incest [...] lovers choose to turn the beloved into a soul sister so that possession will be either impossible or mortal [...]. (Brooks 1985:109)

Kanskje kan man si at et faremoment ved metaforen er at den kan forveksles med den opprinnelige hendelsen. Om metaforen blir en ren platonisk kopi, bringer den ikke med seg noe nytt – den tilfører ingen ”mening”. Da har vi ikke med en metafor å gjøre. Det er nettopp i det at den er *forskjellig fra* det den tenderer å være lik, at den er en metafor. Dette skal jeg se nærmere på i lesningen av *Regeneration*, i kapittelet om David Burns.

Forfølger vi metaforen Freuds beskrivelse av lystprinsippet og instinktene utgjør for narratologien, vil vi se at også fortellingen gjennom gjentakelser søker evig liv:

repetition speaks in the text of a return which ultimately subverts the very notion of beginning and end, suggesting that the idea of beginning presupposes the end, that the end is a time before the beginning, and hence that the interminable never can be finally bound in a plot. (Brooks 1985:109)

I dette ligger at en fortelling rommer et plot eller en mening som aldri helt vil la seg gripe. Det eksisterer et rom hinsides det rommet som er fortellingen, som er skapt av bevegelsene fram og tilbake gjennom ulike former for gjentakelse. En autoritet over fortellingen i form av et plot kan bare bli illusorisk. For Freud innebærer dette at analysen aldri kan ta slutt, fordi "the dynamics of resistance and the transference can always generate new beginnings in relation to any possible end". (Brooks 1985:109) Enkelt sagt betyr dette at god litteratur vil at vi, når vi har nådd slutten av en fortelling, skal begynne om igjen. For vi vil lese historien på en helt ny måte i lys av det vi oppdaget ved slutten av den første lesningen.

I dette kapitlet har jeg gjort rede for Peter Brooks' narrative modell basert på hans lesning av *Beyond the Pleasure Principle*. La oss nå se hvordan modellen kan anvendes i lesningen av *Regeneration*.

### 3 GJENTAGELSE I *REGENERATION*

I denne delen av oppgaven skal jeg gjøre en lesning av de mest sentrale karakterene i *Regeneration*. Pasientene Siegfried Sassoon, Billy Prior, David Burns og Callan representerer på hver sin måte flere erkjennelser legen William Rivers gjør seg som deres terapeut. Pasientene forsøker på ulike vis å integrere krigserfaringen i én sammenhengende fortelling. I lesningen vil jeg vise hvilke utfordringer dette byr på, på hvilken måte krigserfaringene unndrar seg integrering, og eventuelle konsekvenser av en integrasjon. Jeg vil også undersøke hvordan William Rivers i behandlingen av sine pasienter blir en fortolker av krigen. Før jeg går inn i lesningen av romanen, synes jeg imidlertid det kan være instruktivt å se nærmere på traumet. Som jeg viste i kapittel 2, er traumet en form for gjentakelse; nemlig den nietzscheanske formen for gjentakelse. Som støtte for min lesning av romanen har det vært nyttig for meg å studere traumets struktur. Traumet står sentralt i psykoanalysen, og kan også si noe om de narrative strukturene i *Regeneration*.

#### **Traumets litterære struktur**

I det innledende teorikapittelet behandlet jeg traumet under avsnittet om platonsk og nietzscheansk gjentakelse. Den nietzscheanske formen for gjentakelse er basert på forskjell framfor likhet. Traumet var for Freud hva *das Bild* var for Walter Benjamin; en tredje ting som via en gåtefull likhet og ekkovirkninger oppstår i rommet mellom en opprinnelig, fortidig hendelse og en nyere hendelse som tilsynelatende er ulik den opprinnelige hendelsen. Walter Benjamin skrev om *das Bild* i forbindelse med Prousts ufrivillige erindringer, mens Freud diskuterte traumet som en tvangsmessig gjentakelse fordi en frivillig erindring av det som gjentas i sin opprinnelige form ikke er mulig. Både den nietzscheanske formen for gjentakelse og traumet er paradoksal av natur. Akkurat som den nietzscheanske formen for gjentakelse er fundert på en likhet mellom to fenomen som unndrar seg beskrivelse, unndrar også traumet seg beskrivelse i den forstand at dets årsak, det det skal ligne, ikke befinner seg på et bevisst plan. I boken *Trauma: Explorations in Memory* utforsker blant annet Cathy Caruth traumet: “Trauma, that is, does not simply serve as record of the past but precisely registers the force of an experience that is not yet fully owned.” (Caruth 1995:151) Et traume er ikke bare et minne om en fortidig hendelse, for det rommer noe mer. Og dette noe oppstår altså når nåtiden vekker til live deler av den opprinnelige hendelsen som ikke fullt ut er erkjent. Det paradoksale ved det traumatiske minnet er at det, samtidig som det later til å være glemt, hjemsøker den traumatiserte i drømme eller gjennom ubevisste handlinger.

Indeed, the literal registration of an event – the capacity to continually, in the flashback, reproduce it in exact detail – appears to be connected, in traumatic experience, precisely with the way it *escapes* full consciousness as it occurs. (Caruth 1995:152-53)

Det er altså det som unndrar seg den bevisste erfaringen som resulterer i et traumatisk minne. Peter Brooks viste i sin artikkel at et traume oppstår når det jeg kalte det sansningsbevisste systemet blir utsatt for så kraftig stimuli at det settes ut av spill. Gjennom gjentakelser søker den traumatiserte å registrere eller mestre stimuli som ved den opprinnelige hendelsen passerte vedkommendes bevissthet. I Caruths artikkel synes jeg det blir klarere hva slags *litterær* struktur traumet har.

The history that a flashback tells – as psychiatry, psychoanalysis, and neurobiology equally suggest – is, therefore, a history that literally *has no place*, neither in the past, in which it was not fully experienced, nor in the present, in which its precise images and enactments are not fully understood. (Caruth 1995:153)

Dette flashbacket er altså det som utgjør traumet. Det finnes verken i fortiden eller i nåtiden. Det oppstår i forhandlingen eller korrespondansen mellom de to hendelsene. Slik ser vi at det tilsvarer Benjamins *das Bild*, den tredje tingen. For Benjamin var det nettopp i dette bildet at litterariteten lå. Han sier for eksempel om Prousts verk *A la recherche du temps perdu*:

Den første tankevekkende erkjennelse som griper betrakteren, er at dette store enkelttilfelle innenfor diktningen samtidig er diktningens største prestasjon i de siste årtier. [...] Bildet av Proust er det høyeste fysiognomiske uttrykk som den stadig voksende avstanden mellom poesi og liv kunne oppnå. (Benjamin 1991:122)

Den ufrivillige erindringen Proust skriver om, som utgjør bildet eller litteraturen, er en fiksjon som pretenderer å være sann. Og denne tanken kjenner vi igjen fra Brooks' narrative modell. Det er slik man leser inn mening, gjennom bevegelser fram og tilbake i et "dillatory space", gjennom gjentakelser som via metonymier blir et plot og en fortelling. Denne aktiviteten skaper det Salpetriere-psykiateren Pierre Janet kalte "narrative memory". (Caruth 1995) Når traumet har blitt en del av vårt narrative minne, er altså den traumatiske hendelsen integrert i vår totale erfaring, og det er nettopp dette psykoanalysen har som mål. La oss nå se hvordan dette foregår i *Regeneration*.

### **Siegfried Sassoon: He's a mentally and physically healthy man**

*Regeneration* åpner med Siegfried Sassoons ”Finished with the War: A soldier's Declaration”. Denne skrifthandlingen eller protesthandlingen kan sies å utløse romanen. Det som følger vil jevnlig lede både romanpersonene og leseren tilbake til erklæringen og problemstillingene denne reiser. Sassoon er, i motsetning til de fleste av sine medpasienter, i stand til fullt ut å artikulere krigserfaringen. Både i samtalene med Rivers, som utgjør en stor del av den første delen av romanen, i erklæringen og i diktene sine gjenforteller han krigen. Selv om han tidligere har hatt symptomer på krigsnevrose, er ikke disse påfallende når han ankommer Craiglockhart. Likevel ligner han på de andre pasientene. Han har hatt mareritt og hallusinasjoner, men disse er han fri for nå. I tillegg stammer han: ”a life-long stammer, Rivers thought, not the recent, self-conscious stammer of the neurasthenic”. (Barker 1991:10) Senere i romanen får vi også vite at Rivers selv har stammet hele livet. Derfor ligner også Sassoon på sin terapeut. Under den første konsultasjonen med Rivers bruker Sassoon det faktum at han skrev flere gode dikt i den perioden han hadde symptomer på ”shell-shock” som argument for at han er frisk.

‘You don't think it's possible to write a good poem in a state of shock?’

‘No, I don't.’

Rivers nodded. ‘You may be right. Would it be possible for me to see them?’

(Barker 1991:13)

I kapittelet om Brooks' narrative modell viste jeg at Freud ved nevrastenikere mente å finne at pasienten ”is obliged to repeat the repressed material as a contemporary experience instead of, as the physician would prefer to see, *remembering* it as something belonging to the past”.

(Freud 1975:18) Dette forstår jeg dit hen at en nevrasteniker *gjenopplever* framfor å *gjenfortelle*. Traumatet har ennå ikke blitt en del av nevrastenikerens narrative minne. Sassoons dikt, derimot, blir en form for narrativt minne, en type gjentakelse. Sassoon lurte på hva hans diagnose er, siden han må behandles på Craiglockhart. Rivers svarer: “You seem to have a very powerful *anti-war* neurosis.” (Barker 1991:15) Det finnes en snev av alvor i denne spøken, for Rivers fortsetter: “You realize, don't you, that it's my duty to ... to try to change that? I can't pretend to be neutral.” (Barker 1991:15) Det er dermed ikke noen krigsnevrose i tradisjonell forstand Sassoon lider av. Å kurere Sassoon vil si å overbevise ham om at det er riktig å dra ut i krigen igjen. ”With Sassoon, the task is not simply to construct a consistent case history but to reinstate his patient to the rationale of war.” (Mukherjee 2001:55) Altså er det ikke bare Sassoons personlige fortelling som må kompletteres, men en større

meningssammenheng, en større fornuft. Et større plot. Fordi det hviler visse moralske kvaler over Rivers på grunn av dette, og fordi han frykter at en overtalelse faktisk vil resultere i en krigsnevrose, opphører imidlertid aldri diagnostiseringen av Sassoon. Det er denne diagnostiseringsprosessen, som i praksis også er en leseprosess, som driver romanen framover. Dette skal vi se nærmere på nå.

### *Krigen som tekst*

En leser av krigslitteratur blir i realiteten en andre leser. Den første leser er forfatteren selv, krigsveteranen som forsøker å få et grep om erfaringene sine. Eric Leed utforsker i sin bok *No Man's Land: Combat & Identity in World War I* (1979) blant annet hvordan soldatene forsøkte å "lese" krigen. Boken hans utgjør sammen med Elaine Showalters *The Female Malady* (1985) et helt sentralt litterært forelegg for *Regeneration*. La oss se hvordan Leed forklarer denne lesningen av krigen.

Kapittelet "Structure of the War Experience" i Leeds bok tar for seg soldatens behov for å beherske erfaringene gjort i krig gjennom lesning og fortelling. I en krig hvor krigen selv ser ut til å ha tatt styringen, og enhver menneskelig beslutningstaker er satt ut av spill, blir narrasjonen desto viktigere for enkeltindividet. Første verdenskrig var en ny erfaring i alle betydningene av ordet "ny". "Even a brief encounter with combat made the "war" seem a sequence of events that was so much larger than the human beings who prosecuted it that it defeated any personalized perspective." (Leed 1979:34) Vi kjenner igjen denne erfaringen i beskrivelser av første verdenskrig som en maskin utenfor menneskenes kontroll, selv for dem som ga ordre. Krigen vant sin egen autonomi. Leed beskriver også denne krigen som "an event that has no single author, except perhaps a divine will". (Leed 1979:35) På bakgrunn av denne følelsen av maktesløshet blant soldatene blir krigslitteraturen til, og krigen "becomes the only relevant object of study for participants". (Leed 1979:35) I *Regeneration* kan vi se denne tematikken representert ved Sassoon og Wilfred Owen. Vanligvis skriver ikke Owen om krigen, men i et av diktene han viser til Sassoon, har han gjort nettopp det:

'That's in your style,' he said.

'Yes. I ...er...noticed.'

'No good?' [...]

Sassoon hesitated. 'It's not much good *at the moment*. I suppose the thing is, are you interested enough to go on?'

'Ye-es. I have to start somewhere. And I think you're right. It's mad not to write about the war when it's –'



‘Such an *experience*.’ (Barker 1991:123-24)

For dem som deltok representerte krigserfaringen et kraftfelt man aldri helt fikk grep om. Erfaringen blir ifølge Paul Ricoeur en tekst. (Leed 1979) Prosjektet for dem som har blitt objektivisert av erfaringen, og som uopphørlig studerer denne ”teksten” erfaringen har blitt, er å finne meningen med den, ”the correct reading of which was a matter of life and death”. (Ricoeur sitert i Leed 1979:35) Analogien mellom krig og tekst baseres på at så snart teksten er ferdig skrevet, vinner den sin autonomi, uavhengig av forfatterens intensjoner. Det samme var tilfellet under første verdenskrig. For en soldat er dermed ikke krigserfaringen forstått så snart motivene til dem som beordret krigen er analysert:

One has not ”read” the war once one has divined the motives of those in command, any more than one has ”read” a text after one has fully answered the question: What were the purposes of an author, and has he achieved those purposes? (Leed 1979:36)

Leed mener heller å finne at meningen med en tekst blir til i møtet med leseren. Meningen finnes i virkningen teksten har på fortolkeren. Og trekker vi denne analogien til krigen, vil det altså si at krigens mening ligger i dens virkning på deltakerne. Hvor erfaringen blir så mektig at den overskrider enhver maktinstans, slik krigen ble følt av soldatene, mister man syne av, eller til og med kontroll over konsekvensene av sine handlinger, og årsak-virkning-forholdet faller fra hverandre. Ifølge Leed ble resultatet av alle disse handlingene på instruks, som man ikke kunne sette inn i en større sammenheng, at ”the event was fixed, not in type, but in the character of participants. The autonomy of the event forced those within it to read its marks in themselves”. (Leed 1979:37) Denne lesningen er altså en lesning av krigen slik den nedfelte seg i hver enkelt soldat. Det blir en innadvendt aktivitet, en lesning etter gjenkjennelsepunkter i seg selv. La oss nå se hvordan Rivers leser Sassoon.

*Lesningens utgangspunkt: He wanted Sassoon to be ill*

William Rivers må sies å være hovedpersonen i *Regeneration*. Dennis Brown beskriver ham i sin artikkel ”The *Regeneration* Trilogy: Total War, Masculinities, Anthropologies, and the Talking Cure” som en ”postmodern hero, he appears as [...] the “blameless physician” – parental in nurturing, a saintly, disciplined, and notably patient individual”. (Brown 2005:187) Det er først og fremst gjennom hans forhold til Sassoon at vi blir kjent med Rivers som den komplekse karakteren han er. Sassoons ankomst til Craiglockhart setter i gang River’s fortelling. Mye av forskningen på romanen har konsentrert seg om klassespørsmål.

Vennskapet som oppstår mellom Sassoon og Rivers på Craiglockhart blir sett i lys av at de kommer fra det samme sosiale sjiktet, og det blir påpekt at Rivers lar Sassoon spille golf og bli medlem i The Conservatives Club. Vel så viktig er imidlertid deres felles moralske dilemma; motstridende plikter. Dette temaet er helt sentralt i romanen, og leseren møter det allerede i romanens åpning; både i Sassoons erklæring og i avsnittene som følger. Da med hensyn til Rivers' situasjon, som erkjenner for seg selv at han ikke er nøytral i saken. Det er ikke første gang at en pasient reiser denne problematikken.

The trouble was, he was finding it difficult to examine the evidence impartially. He *wanted* Sassoon to be ill. Admitting this made him pause. [...] He'd only ever encountered one similar case, a man who'd refused to go on fighting on religious grounds. [...] The case had given rise to heated discussions in the MO's common room – about the freedom of the individual conscience in wartime, and the role of the army psychiatrist in 'treating' a man who refused to fight. (Barker 1991:8-9)

Som terapeut er ikke Rivers et ubeskrevet blad. Han, som er en leser av symptomer, en leser av sine pasienter, er også en leser i tradisjonell forstand. Hans arbeid med pasientene er en hermeneutisk prosess, og slik en tradisjonell leser bruker hele sin erfaringshorisont i lesningen av en tekst, gjør Rivers det samme i lesningen av sine pasienter. *Regeneration* inneholder utdrag fra pasientenes journaler, og det blir fortalt at Rivers leser dem. Rivers leser også Sassoons dikt som en del av diagnostiseringsprosessen. Videre blir Rivers en produsent av litteratur i den forstand at han skriver om pasientene sine. For eksempel blir hans skriftlige vurderinger av Sassoon gjengitt i romanen, og disse er igjen influert av Rivers' tidligere lesning. Av dette følger at Sassoons erklæring og dikt blir en motstandslitteratur til den litteratur som blir produsert om ham.

Både litteraturen som produseres om Sassoon og samtalene Rivers har om ham peker i samme retning. *Regeneration* er delt inn i fire deler, og i første del bekrefter Rivers tre ganger at det ikke feiler Sassoon noe. Først når han forteller Sassoon at hans "diagnose" lyder "*anti-war neurosis*". Andre gang finner sted når Rivers skriver i Sassoons journal:

The patient is a healthy looking man of good physique. There are no physical signs of any disorder of the Nervous System. He discusses his recent actions and their motives in a perfectly intelligent and rational way, and there is no evidence of any excitement or depression. (Barker 1991:71-72)

Og tredje gang i en samtale mellom Rivers og hans kollega Brock. Jeg gjengir store deler av samtalen her fordi den etter mitt syn er sentral for hele romanen:

‘He’s a mentally and physically healthy man. It’s *his* duty to go back, and it’s *my* duty to see he does.’

‘And you’ve no doubts about that at all?’

‘I don’t see the problem. [...] I’m simply asking him to defend his position. Which he admits was reached largely on emotional grounds.’

‘*Grief* at the death of his friends. *Horror* at the slaughter of everybody else’s friends. It isn’t clear to me why such emotions have to be ignored.’

‘I’m not saying they should be ignored. Only that they mustn’t be allowed to dominate.’

‘The protopathic must know its place?’

Rivers looked taken aback. ‘I wouldn’t’ve put it quite like that.’ [...]

Brock raised his hands and sat back in his chair. ‘I hope you don’t mind my playing devil’s advocate?’

‘Good heavens, no. The whole point of these meetings is to protect the patient.’

Brock smiled, one of his rare, thin, unexpectedly charming smiles. ‘Is that what I was doing? I thought I was protecting you.’ (Barker 1991:73)

Samtalen mellom Rivers og Brock er en av de beste replikkvekslingene i romanen. Her blir Rivers, i likhet med Sassoon, bedt om å ”defend his position”. Problematikken rundt ”protopathic” og, som vi skal se; ”epicritic”, skal jeg komme tilbake til i kapittel 4 av denne oppgaven. Her er det tilstrekkelig å påpeke at de to begrepene utgjør to binære opposisjoner; det protopatiske representerer det emosjonelle, mens det epikritiske representerer det rasjonelle. Med ett virker ikke lenger Rivers fullt så sikker i sin sak. Gjennom sin lesning av og skriften om Sassoon blir han med ett tvunget til å revurdere sin egen rolle i krigen. Det som så langt har vært tatt for gitt at er hans plikt, oppstår det nå tvil om. Det er interessant at Barker har valgt å avslutte første del av romanen her.

*Når legen blir syk: I already stammer and I’m starting to twitch*

I Peter Brooks’ narrative modell blir fortellingen beskrevet som en irritasjon: ”Deviance, detour, an intention that is irritation [...]” (Brooks 1985:104) Fortellingen om Rivers og hans moralske dilemma blir et avvik, en oppvåkning fra det Freud kaller ”quiescence”. Sassoon blir legemliggjørelsen av Rivers’ indre konflikt, et talerør for noe Rivers så langt har fortrenget.

Rivers watched him as he pored over the menu and thought how much easier his life would have been if they’d sent Siegfried somewhere else. It wasn’t simply the discomfort of having to express views he was no longer sure he held – though, as a

scientist, he did find that acutely uncomfortable. No, it was more than that. Every case posed implicit questions about the individual costs of the war... (Barker 1991:115)

Denne lunsjen, hvor det også blir klart at Rivers tidligere har fortrenget dette dilemmaet, representerer et vendepunkt, eller snarere et *kritisk* punkt, for Rivers. I samtalen mellom de to forsøker Sassoon opptil flere ganger å provosere ham, men Rivers biter ikke på. Sassoon forteller om en venn som har havnet på et psykiatrisk sykehus.

‘It makes it quite difficult to go on, you know. When things like this keep happening to people you know and and ... love. To go on with the protest, I mean.’  
Silence.  
Sassoon leant forward. ‘*Wake up*, Rivers. I thought you’d pounce on that.’  
‘Did you?’  
A pause. ‘No, I suppose not.’  
Rivers dragged his hand down across his eyes. ‘I don’t feel much like pouncing.’  
(Barker 1991:118)

Barker har et helt bevisst forhold til stillhet og pauser i dialoger. Akkurat som disse spiller en aktiv rolle innen psykoanalysen, har de en tydelig plass i *Regeneration*. Flere ganger i romanen blir stillheten markert med ”Silence”. Like interessant er beskrivelsen av Rivers som gnir seg i øynene. Også dette blir gjentatt i romanen, hver gang i situasjoner hvor Rivers blir utfordret. Det er som om han blinder seg selv, som om han ikke vil se hele omfanget av det som blir diskutert. Og når han virkelig får sjansen til å presse Sassoon i ”riktig” retning, benytter han seg ikke av den. Derimot er det nå han begynner å legge merke til forandringer i Sassoon: ”Lunch itself had been rather depressing. At one point Siegfried had said, ‘I’m beginning to feel used up.’ [...] That habit of Siegfried’s of looking back, the inability to envisage any kind of future, seemed to be getting worse.” (Barker 1991:118) Idet Sassoon begynner å føle seg brukt opp, stilner fortellingen hans, protesten, skrivingen. I Karin Westmans bok *Pat Barker’s Regeneration: A Reader’s Guide* fokuseres det på likhetene mellom Rivers og hans pasient Billy Prior. Jeg synes det er vel så interessant å studere likhetene mellom Rivers og Sassoon. Deres symptomer på krigsnevrose sammenfaller i tid. Omtrent midt i romanen begynner Rivers å føle seg dårlig. Neste dag konsulterer han kollegaen Bryce. ”‘What do *you* think’s wrong?’ Bryce asked, putting the stethoscope away. ‘War neurosis,’ Rivers said promptly. ‘I already stammer and I’m starting to twitch.’” (Barker 1991:140)

Det finnes argumenter i *Regeneration* for at Rivers og Sassoon blir dobbeltgjengere. Jeg har allerede påpekt visse likheter mellom dem; stammingen og deres sosiale bakgrunn. Men det er mer enn ytre faktorer som – fordi de er til forveksling like – skaper en *unheimliche* effekt. Dette begrepet er hentet fra Freuds essay ”Das Unheimliche” hvor han tar for seg *der Doppelgänger*, et kjent motiv i litteratur som oppleves som og handler om *das Unheimliche*<sup>1</sup>.

This relationship is intensified by the spontaneous transmission of mental processes from one of these persons to the other – what we would call telepathy – so that the one becomes co-owner of the other’s knowledge, emotions and experiences. Moreover, a person may identify himself with another and so become unsure of his true self; or he may substitute the other’s self for his own. (Freud 2003:141-42)

Den første som skrev om fenomenet *das Unheimliche*, E. Jentsch, mente å finne at den *unheimliche* følelsen hadde sin opprinnelse i ”intellectual uncertainty”. (Freud 2003:125) Freud viser i sitt essay at fenomenet er mer komplekst enn som så. Han gjengir blant annet Schellings definisjon, og denne passer fint inn her: ”’Uncanny is what one calls everything that was meant to remain secret and hidden and has come into the open’, Schelling 2.2, 649,etc.” (Freud 2003:132) Det som oppleves som *unheimlich* er altså allerede kjent for oss, men på et ubevisst plan. Det er fortrenget. Rivers blir klar over denne fortrenkningen idet Sassoon ankommer Craiglockhart.

And as soon as you accepted that the man’s breakdown was a consequence of his war experience rather than of his own innate weakness, then inevitably the war became the issue. [...] Rivers had survived partly by suppressing his awareness of this. But then along came Sassoon and made the justifiability of the war a matter of constant, open debate, and that suppression was no longer possible. (Barker 1991:115-16)

I Peter Brooks’ kapittel hvor han presenterer sin narrative modell blir ”Das Unheimliche” nevnt i forbindelse med tvangsmessig gjentakelse. Som Brooks viste, er gjentakelse ”itself a form of remembering, brought into play when recollection properly speaking is blocked by resistance”. (Brooks 1985:98) Og nettopp dette er som vi allerede har sett, definisjonen på et traume. Traumet er av natur *unheimlich*. Møtet mellom Sassoon og Rivers tydeliggjør symptomer i Rivers på at også han lider av en krigsnevrose, at også han er traumatisert. Når han så bestemmer seg for å ta seg fri fra Craiglockhart, får Sassoon et tilbakefall av hallusinasjoner: ”He woke up to find Orme standing immediately inside the door [...] After a

---

<sup>1</sup> Jeg velger bevisst ikke å oversette uttrykket til norsk, da jeg ikke finner at det norske språket har et ekvivalent uttrykk for fenomenet.

while he remembered that Orme was dead.” (Barker 1991:143) Når Sassoon går for å finne Rivers, slik at han kan diskutere dette med ham, har Rivers reist på rekonvalesens. ”He’d joked once or twice to Rivers about his being his father confessor, but only now, faced with this second abandonment, did he realize how completely Rivers had come to take his father’s place.” (Barker 1991:145) Forholdet mellom Rivers og Sassoon ligner også forholdet mellom Rivers’ far og Rivers selv – hvilket blir nok en *unheimlich* opplevelse for Rivers. Dette forholdet mellom far og sønn skal vi se nærmere på nå.

### *The Apostles at Pentecost*

Måten Rivers velger å tilbringe tiden på i rekonvalesensperioden – en reise til broren, som har overtatt alle møblene fra barndomshjemmet deres – er en iscenesettelse av psykoanalysens metode, en reise bakover i tid. Vi kjenner også igjen denne bevegelsen bakover i Brooks’ narrative modell: ”Narrative always makes the implicit claim to be in a state of repetition, as a going over again of a ground already covered.” (Brooks 1985:97) Det fortelles at brorens hjem ”gave him an odd feeling of slipping back into an out-of-focus version of his childhood.” (Barker 1991:153) Som vi skal se senere i dette kapittelet, er det et poeng at han beskriver hjemmet som ”out-of-focus”. Brorens hjem *ligner* barndommen, det er ikke en *kopi*, og heller ikke det faktiske barndomshjemmet deres. Det som følger er barndomsminner; om hvordan faren til Rivers arbeidet som både logoped og prest, hva slags autoritet han representerte og hvor oppgitt han var over sønnens stamming. I lys av dette forstår vi at Rivers har blitt en slags kopi av sin far. Presten preker moral, slik Rivers forsøker å overbevise Sassoon om at det eneste moralsk riktige er å oppgi protesten og vende tilbake til fronten. Og i likhet med sin far forsøker Rivers å kurere stammingen, symptomet på historien man nøler med å fortelle. Der Rivers sitter under et bilde som viser apostlene like etter at de hadde mottatt tungetalen som nådegave, tenker han på et foredrag han holdt om evolusjonslæren, hvilket ikke falt i god jord i prestefamilien. ”For the first time in his life, he’d forced his father to listen to what he had to say, and not merely to the way he’d said it.” (Barker 1991:155)

*Regeneration* problematiserer formen budskapet i en fortelling får. En fortelling kan manifestere seg på så mange måter. Som vi skal se i kapittelet om Billy Prior, beskriver Rivers Priors symptom – stumheten – som et tegn på at en historie ikke lar seg fortelle. Men nettopp derfor er symptomet i seg selv en fortelling. Det fyller signifikatets funksjon i det at symptomet er tilstanden eller lidelsen selv. Samtidig blir symptomet en signifikant fordi det

peker mot noe annet, noe mer. Symptomet er både en metonymi og en metafor; det er fortellingen selv. Så lenge Rivers' far kun er opptatt av form, vil han aldri få med seg innholdet av symptomet. Denne erkjennelsen er helt sentral for Rivers. Jeg skal komme tilbake til dette i kapittelet om Callan. Her er det tilstrekkelig å påpeke at Rivers blir tvunget til å revurdere sin egen farsautoritet over sine pasienter. Erkjennelsen forandrer Rivers som terapeut. Han som så langt er kjent for å være "capable of those endless silences" (Barker 1991:140), og som Prior kaller "empathic wallpaper", begynner nå å dele sine erfaringer med dem. Han begynner å fortelle. Når Rivers er tilbake på Craiglockhart, betror Sassoon ham at han har hatt hallusinasjoner igjen. Men i stedet for å gjøre en stor sak ut av dette, betror for en gangs skyld også Rivers seg til Sassoon om de uforklarlige tingene han var vitne til på Solomon-øyene. Rivers spør om Sassoon og de døde mennene han ser:

'You're not frightened?'

'No. That's why I said they weren't nightmares.'

'Afterwards?'

'Guilt.'

'Do they look reproachful?'

Sassoon thought about it. 'No. They just look puzzled. They can't understand why I'm here.' (Barker 1991:189)

Rivers har oppnådd det han ville med Sassoon, som nå har bestemt seg for å dra tilbake til krigen. For han har ingen grunn til å befinne seg på Craiglockhart. Dette betyr imidlertid ikke at han har gitt opp protesten. Tvert imot. "I believe exactly what I believed in July. Only if possible more strongly." (Barker 1991:246) I *The Female Malady* (1985) diskuterer Elaine Showalter den historiske Siegfried Sassoons tilstand da han reiste tilbake til fronten. Hun kommer fram til følgende:

Faced with Rivers's stern judgment, Sassoon at last reached the desired state of numbness. He stopped being introspective; he stopped worrying; he felt nothing; and in his condition he passed successfully through a second Medical Board in November, becoming once more "an officer and a gentleman," and bidding farewell to the "Mecca of psychoneuroses". (Showalter 1985:186)

Slik jeg forstår Showalter, antyder hun at Sassoon, da han vendte tilbake til fronten, faktisk led av krigsnevrose. Det som tilsynelatende hadde vært terapeutisk for ham, litteraturen han skrev, hadde mistet sin effekt. Dette vil jeg undersøke nærmere i slutten av kapittel 3 av denne oppgaven. Nå vil jeg se nærmere på David Burns.

### David Burns: It's a ... a joke

David Burns representerer den ikke-verbale formen for gjentakelse i *Regeneration*. Han var allerede på randen av sammenbrudd da han ble utsatt for en særdeles grotesk hendelse. Idet en granat eksploderte, ble han slynget opp i luften og landet hodestups i magen på et lik av en tysk soldat som hadde gått i forråtnelse. Før han svimte av, rakk han å registrere at han hadde munnen og nesen full av dette liket. Allerede ved det første møtet med Burns i romanen artikulere han det som gjør hans krigserfaring så umulig å gjenta i ord: "‘You know, the worst thing is...’ – Burns was scanning Rivers’s face – ‘that it’s a ... a joke.’" (Barker 1991:18) Rivers oppfordrer som regel pasientene til å erindre krigserfaringene framfor å forsøke å glemme dem, men i Burns’ tilfelle vil ikke dette gi resultater – tvert imot. For nettopp i det at Burns erindrer episoden, endrer den form. Det er altså ikke mulig å erindre, gjenfortelle eller gjenta episoden slik den utspilte seg første gang. Hendelsen skifter karakter fordi den er så lik noe annet; slapstick-komikk. Erfaringen tar opp i seg dette komiske momentet, og blir en vits. Verbalspråket kan ikke yte rettferdighet overfor episoden. Likevel gjenopplever Burns episoden hver natt i marerittene, og alle forsøk han gjør på å spise mislykkes.

Burns’ traume er mer sammensatt enn de fleste andre Craiglockhart-pasientenes traumer. Det er ikke slik at han ikke husker det som hendte. Snarere er det den frivillige erindringen av hendelsen som her oppleves som traumatisk. Når man leser Brooks’ kapittel "Freud’s Masterplot", får man inntrykk av at den psykologiske motstanden som fører til gjentakelsestvang er en funksjon utført av det ubevisste. Leser man imidlertid Freuds "Beyond the pleasure principle", forstår man at denne tolkningen er for enkel:

... we must above all get rid of the mistaken notion that what we are dealing with in our struggle against resistances is resistance on the part of the *unconscious*. The unconscious – that is to say, the ‘repressed’ – offers no resistance whatever to the efforts of the treatment. Indeed, it itself has no other endeavour than to break through the pressure weighing down on it and force its way either to consciousness or to a discharge through some real action. (Freud 1975:19)

Slik jeg forstår Freud, handler nettopp denne motstanden om manglende evne eller vilje på et bevisst plan til å verbalisere det traumatiske. Å erindre noe – å la noe bli bevisst – er å verbalisere en erfaring, selv om erindringen ikke blir fortalt høyt eller skrevet ned. Vår mentale aktivitet forutsetter jo at det finnes et språk, at alle ting har et navn. Det som ikke blir en del av pasientens bevisste historiefortelling, hjemsøker ham i marerittene eller i



tvangshandlinger. Burns' motstand mot å fortelle om episoden som utløste traumet er på sett og vis en bevisst reaksjon. Fordi Burns ser at hendelsen blir en vits, har han en tydelig distanse til den. På denne måten tematiserer Barker umuligheten av å sette ord på en krigserfaring. *Regeneration* består for en stor del av dialog. Likevel blir aldri denne hendelsen en del av dialogen – den blir kun omtalt indirekte eller fortalt via Rivers' tanker. Måten Barker har valgt å fortelle Burns på er en eksemplifisering av det Freud over beskrev som "discharge through some real action". I kapittelet om Brooks' narrative modell forklarte jeg hvordan det sansningsbevisste systemet fungerte. Episoden Burns var utsatt for satte dette sansningsbevisste systemet ut av spill, og derfor hjemsøker traumet ham med den intensjon å bli erfart slik opplevelsen faktisk var uten fortrenkning av de følelsene som oppsto under hendelsen. Traumet søker å bli en integrert del av Burns' historiefortelling. Hans forløsning, øyeblikket der han forteller med egne ord hva som hendte ham, uten at det blir en vits, finner aldri sted i romanen. I stedet blir hans skjebne fortalt gjennom sekvenser av gjentakelser.

### *Traumet og gjentakelsestvangen*

Beskrivelser av den virkelige slagmarken runger som et ekko gjennom Burns. Krigen har inntatt kroppen hans. Tidlig i romanen drar Burns en tur ut på landet:

The mud dragged at him, he had to slow to a walk. Every step was a separate effort, hauling his mud-clogged boots out of the sucking earth. His mind was incapable of making comparisons, but his aching thighs remembered, and he listened for the whine of shells. (Barker 1991:37-38)

I kapittelet om Peter Brooks' narrative modell diskuterte jeg distinksjonen mellom det å *gjenfortelle* og det å *gjenoppleve*. En sentral forskjell på de to formene for erindring Freud peker på, er at det gjenfortalte blir behandlet som en fortidig hendelse, mens en gjenopplevelse får karakter av å hende *her og nå*. Det finnes altså ingen temporal distanse mellom det som opprinnelig hendte og det Burns gjenopplever. I sitt essay "Das Unheimliche" beskriver Freud en episode der han går seg vill i en liten italiensk by. Uansett hvor mye han anstrenger seg for å komme seg bort fra et lite hyggelig strøk, havner han i den samme gaten, han går i sirkel. Freud kaller dette "the unintentional return", og påpeker at denne formen for *unheimlich* også kan oppleves i drømme. Det er det ufrivillige aspektet ved denne typen gjentakelse som gjør den uhyggelig, og det "forces us to entertain the idea of the fateful and the inescapable". (Freud 2003:144) Burns' tilfelle er spesielt i det at han ikke bare blir hjemsøkt i drømme av krigen. Han oppsøker også ubevisst krigslignende situasjoner, og

dette blir en slags tvangshandling. Det paradoksale ved Burns' traume er at hver gang han spiser, vekkes den grufulle hendelsen til live i ham, og han kaster opp. Mat har via erindringen blitt substituert med den råtnende tyskeren. Måltider som alltid har strukturert dagen ved sine gjentakelser, mat som et ritual, mat som går som en puls gjennom menneskelivet, blir noe Burns ikke kan leve med. I sin forklaring på hvorfor han reiste til Suffolk, og ikke til familien sin da han ble sendt hjem fra Craiglockhart, forteller han til Rivers: "I wouldn't like you to think I'd left London just because of the raids. Actually it wasn't the raids, it was the regular meal-times..." (Barker 1991:171)

### *Begjæret etter den platonske likheten*

I kapittelet om Brooks' narrative modell så vi at "It is characteristic of textual energy in narrative that it should always be on the verge of premature discharge, of short-circuit." (Brooks 1985:109) Brooks mener å finne hos Freud at den mest vanlige årsaken til en slik "premature discharge" er at man velger galt begjærsobjekt.

Narrative is in a temptation to oversameness, and where we have no literal threat of incest (as in Chateaubriand, or Faulkner) lovers choose to turn the beloved into a soul sister so that possession will be either impossible or mortal. (Brooks 1985:109)

I sine eksempler nevner Brooks romankarakterer som forelsker seg i et annet menneske, men jeg forstår ham slik at det som handler om "oversameness" er ment i vid forstand; at vi søker identifikasjon gjennom gjentakelse og likheter. Et gjennomgangstema i all første verdenskrig-litteratur er den isolasjon og fremmedhet soldatene føler overfor de sivile når de vender hjem fra krigen. Dette temaet står også helt sentralt i *Regeneration*. Brooks' tanker om "oversameness" og rollen dette begjæret spiller i den narrative modellen kan fungere som en forklaring på Burns' gjentakelsestvang – at han oppsøker det som er kjent, krigen som den er, framfor å forholde seg til dem som vil forstå fortellingen hans som en vits. Det er imidlertid ikke noe fruktbart i denne søkenen etter det som er kjent, den platonske gjentakelsen. Tvert imot. Traumatet vedvarer. Krigen tar aldri slutt. Terapien stopper opp, og det samme gjør fortellingen. Og kanskje også livet? I skogen finner Burns et tre hvor døde dyr er hengt opp. Han tar dem ned, legger dem på bakken, kler seg naken og legger seg ned med dem:

He pressed his hands between his knees and looked around the circle of his companions. Now they could dissolve into the earth as they were meant to do. [...] The sky darkened, the air grew colder, but he didn't mind. It didn't occur to him to move. This was the right place. This was where he had wanted to be. (Barker 1991:39)

Likheten mellom de døde dyrene og de døde soldatene på slagmarken er opplagt. Og om ikke det blir gjort eksplisitt her at Burns ønsker å dø, handler hans identifikasjon med dem nettopp om det. Barker tar en liten pause i form av et avsnitt før vi får vite hva som skjer med Burns, og for et øyeblikk tror i hvert fall denne leseren at han er død. Men Burns vender tilbake til Craiglockhart, og litt senere blir han sendt hjem som den eneste pasienten Rivers ikke klarer å kurere. Så langt er fortellingen om Burns uforløst.

### *Krigserfaringen som myte*

I likhet med Sassoon og hans protest problematiserer Burns de siviles manglende evne til å forestille seg fronten. Mens Sassoon bruker språket til å formidle det de hjemme ellers ikke ville få innblikk i, er nettopp språket, som vi så innledningsvis, en hindring for Burns. Selv ikke Rivers, som har hørt så mange historier fra krigen, evner å begripe hvordan det hele foregikk, og kan dermed ikke finne noe forsonende trekk ved erfaringen. Stikk i strid med hva Rivers lar andre pasienter gjøre, gir han Burns lov til å fortsette fortrenghningen så lenge han er Rivers' pasient. "Whenever he'd tried to apply to Burns the same methods of treatment he used with everybody else, and used, for the most part, successfully, his nerve had failed him." (Barker 1991:173) Akkurat som Burns ikke kan artikulere episoden, og slik gjenta den, kan heller ikke Rivers gjenta den idet han ikke greier å forestille seg den:

And I've let him, Rivers thought – no, that was unfair, that was *completely* unfair – I've let *myself* turn it into ... some kind of myth. And that was unforgivable. He wasn't dealing with Jonah in the belly of the whale, still less with Christ in the belly of the earth, he was dealing with David Burns, who'd got his head stuck in the belly of a dead German soldier, and somehow had to be helped to live with the memory. (Barker 1991:173)

Intertekstualitet er en form for gjentakelse. I avsnittet over refererer Rivers til bibelhistorier som omhandler mytiske skikkelser med en eller annen relasjon til mage. For Rivers er det ikke nødvendigvis slapstick-momentet som byr på størst problemer når han skal forsøke å begripe Burns' traume. Det er det litterære ekkkoet av myter som gjør at han ikke klarer å forholde seg til Burns som en pasient som trenger behandling. Jeg har lett etter en definisjon på begrepet "myte", men det har vist seg å være vanskelig. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* (1997) kan vi lese følgende:

Religionsvitenskapelig uttrykker myten en totaloppfatning av virkeligheten, enten som kosmiske forklaringer, fortellinger om relasjoner mellom mennesker eller ved at myten gir grunnlag for et samfunns legitimitet. Slik vil myten pretendere å ha en sannhetsverdi. (Lothe m.fl. 1997:168)

Myten skal altså fungere som et kommunikasjonshjelpemiddel, og det den formidler er i utgangspunktet sant. I Martin Löschniggs artikkel “...the novelist’s responsibility to the past’: History, Myth, and the Narratives of Crisis in Pat Barker’s *Regeneration* Trilogy (1991-1995)” kommer Löschnigg kort inn på problemet med definisjonen av myten: “If there is a consensus on the precise implications of myth, it is to the effect that myths mediate between irreconcilable opposites in a culture.” (Löschnigg 1999:219) I likhet med *Litteraturvitenskapelig leksikon* poengterer altså Löschnigg at myten er et kommunikasjonshjelpemiddel. I tillegg påpeker han at det myten søker å forklare, er uforsonlige trekk ved kulturen. Slik Löschnigg ser det, spiller myten rollen som “simplified projections of a more complex historical reality, which have appealed to the imagination of the general public”. (Löschnigg 1999:215) Eric Leed problematiserer også myten og rollen den spilte under første verdenskrig. Han går kort inn på forskjellen mellom Roland Barthes’ og Claude Levi-Strauss’ definisjoner av myten, før han bemerker: “For Lévi-Strauss, myths show signs of a process of selection, categorization, and recombination that make the social, technological, and economic facts of life narratable.” (Leed 1979:120-21) Det er ikke lenger bare snakk om et kommunikasjonshjelpemiddel. Myten blir fortellingen selv, en metafor for noe større og sammensatt. Hvilket også betyr at myten av natur er en gjentakelse. Det vil føre for langt å gå videre inn i definisjonsspørsmålet om mytebegrepet. Men anvender man det vi her har funnet på Rivers, vil det altså si at Burns’ traume har blitt en uforanderlig sannhet, et bilde på en langt mer kompleks realitet som ikke lar seg formidle i sin helhet. I denne erkjennelsen møter Rivers sin begrensning. Hans forestillingsevne strekker rett og slett ikke til.

#### *Krig og forestillingsevne: Someone had to imagine that death*

Forestillingsevne er et eksplisitt tema i romanen. Det vil jeg også vise mot slutten av dette kapittelet, hvor jeg går tilbake til å diskutere Sassoon. David Burns angriper det hele fra en litt annen vinkel. De siviles eneste måte å forholde seg til det som hendte ham – som en vits – vitner om deres manglende evne til å forestille seg hvordan det må være å få menneskekjøtt i forråtnelse i munnen. Samtidig er Burns forbløffet over menneskenes bruk av fantasi.

‘Do you know what Christ died of?’

Rivers looked surprised, but answered readily enough. ‘Suffocation. Ultimately the position makes it impossible to go on inflating the lungs. A terrible death.’

‘That’s what I find so horrifying. Someone had to *imagine* that death. I mean, just in order to invent it as a method of execution. You know that thing in the Bible? “The imagination of man’s heart is evil from his youth”? I used to wonder why pick on that? Why his *imagination*? But it’s absolutely right.’ (Barker 1991:183)

Det er et stort paradoks at mennesket, som klarte å forestille seg hvordan noen kunne dø ved korsfestelse, ikke klarer å forestille seg det Burns har gjennomgått. Og Burns har jo selv ikke forestillingsevne stor nok til å finne ord som kan formidle erfaringen på noen fullverdig måte. Rivers undrer seg over hvorfor Burns inviterer ham til hjemstedet sitt, men om ikke Burns hadde noen bevisst motivasjon for dette, blir besøket likevel en skjellsettende erfaring for Rivers. Landskapet blir beskrevet som slagmarken selv, ”tangles of barbed wire that ran along the beach”, ”sandbags piled against the front doors”, ”a tall but extremely narrow house”. Når de besøker borgen på tuppen av Suffolk, sier Rivers: “‘It feels like a place where people have died. I mean, violent deaths.’” (Barker 1991:172) Rivers har altså tilstrekkelig forestillingsevne til å se likhetene mellom Suffolk og slagmarken. Om natten våkner han av et fryktelig uvær, og oppdager at Burns har forsvunnet ut. Rivers går for å lete etter ham.

In spite of his mud-clogged boots and aching thighs, he started to run. As he neared the tower, a stronger blast of wind sent him staggering off the path. He was slithering and floundering through mud, calling Burns’s name, though the sound was snatched from his mouth and carried off into the whistling darkness. (Barker 1991:179)

Dette tekstutdraget lyder som et ekko fra et tidligere utsnitt av romanen, da Burns dro ut på landet: ”The mud dragged at him, he had to slow to a walk. Every step was a separate effort, hauling his mud-clogged boots out of the sucking earth.” (Barker 1991:37-38) Rivers’ gjentakelse av Burns’ handlinger blir det nærmeste Burns kommer en realistisk gjenfortelling av scener fra slagmarken. Framstillingen av all støyen og menneskets følelse av manglende kontroll i møte med disse naturens omstendigheter, men hvor beskrivelsene vekker assosiasjoner til krigen, får en dramatisk effekt. Det er i disse omgivelsene, til forveksling lik Frankrikes blodbad, at Burns’ forløsning kommer, etter at han atter en gang har sittet og ventet, passiv, som i en skyttergrav, på døden.

[Rivers] groped his way into the moat, steadying himself against the wall. It was so wet, so cold, so evil-smelling, that he thought perhaps the tide had already reached its height and was now falling. At first he could see nothing, but then the moon came out

from behind a bank of cloud, and he saw Burns huddled against the moat wall. (Barker 1991:179)

Slik jeg har forstått mytebegrepet ut fra det jeg har diskutert ovenfor, blir altså likevel Burns' horrible erfaring en slags myte – et bilde på krigserfaringen i sin helhet, i sin groteskhet og absurditet, en demonstrasjon av vanskelighetene med å sette krigserfaringen inn i en større narrativ kontekst, med alle dens konflikter med virkeligheten utenfor slagmarken. Når Rivers redder Burns fra å drukne, og de kommer seg hjem, begynner Burns å snakke om Frankrike:

For the first time, Burns had been able to put the decomposing corpse into some kind of perspective. True, he hadn't managed to talk about it, but at least it hadn't prevented him, as it so often had in the past, from talking about other, more bearable aspects of his war experience. Yet, at the same time, Rivers's own sense of the horror of the event seemed actually to have increased. It *was* different in kind from other such experiences, he thought, if only because of the complete disintegration of personality it had produced. (Barker 1991:183-84)

Dette "disintegration of personality" er jo ikke spesielt for Burns, men en realitet for alle dem som vendte hjem fra krigen, og et helt sentralt tema i Pat Barkers bøker. Burns' "joke" blir ikke bare en myte i lesningen av krigen. Den blir også en slags mise-en-abyme i *Regeneration*.

### **Billy Prior: NO MORE WORDS**

Om Sassoon er legemliggjørelsen av Rivers' indre konflikt, er Billy Prior legemliggjørelsen av traumet. Som navnet hans indikerer, er ikke Prior en historieløs person. Hans krigserfaring må forstås ut fra en ballast han allerede har med seg når han ankommer fronten. Prior er i motsetning til de øvrige pasientene på Craiglockhart fra arbeiderklassen. Han representerer på mange måter det Barkers forfatterskap før *Regeneration* tar for seg, det hennes kritikere har karakterisert som "gritty social realism", og som handler om konemishandling i arbeiderklassen. Prior er vanskeligere å forstå som pasient fordi han allerede før krigen var traumatisert. Priors symptom på krigsnevrose er som traumet selv; en talende stumhet. Fordi han ikke kan snakke, benytter han en notisblokk. Når Rivers undersøker ham for første gang, skriver han: "THERE'S NOTHING PHYSICALY WRONG." Rivers påpeker bare at 'physically' skrives med to l'er, før han fortsetter undersøkelsen. Han spør hva som utløste stumheten. Prior skriver "I DON'T REMEMBER." Og litt lenger ut i samtalen, når Prior ikke vil mer, skriver han: "NO MORE WORDS." (Barker 1991:42-43) Sitatene er interessante fordi de så konsist sier noe som var tilfelle for veldig mange som deltok i første verdenskrig;

fysiske symptomer hadde gjerne en psykologisk forklaring, hukommelsestap var ikke uvanlig, og det at man ikke har ord for erfaringen er nettopp krigens litterære vesen. Sitatene er skrevet i versaler, ifølge Prior fordi ingen ellers ville ha forstått håndskriften hans. Men samtidig er de et uttrykk for en klar distanse, en beskjed uten noe som helst personlig preg. Jeg kommer til å tenke på Walter Benjamins essay ”Fortelleren”, hvor han skriver:

Under [den første] verdenskrigen begynte en prosess som siden ikke har stanset, å bli åpenbar. Så man kanskje ikke at menneskene kom tause fra felten da krigen var slutt? Ikke rikere, men fattigere på meddelbar erfaring? (Benjamin 1991:179-80)

I Priors tilfelle er denne ikke-meddelbare erfaringen en fortrengt episode, men Prior vil heller ikke snakke om marerittene han har om nettene. Han kaller dem bare ”*Standard issue battle nightmare*”, hvilket for denne leseren lyder mest som en slags tidsskrift. (Barker 1991:100) Før Rivers’ hypnose av Prior finner sted, kan vi kanskje si at erfaringen som utløste hans stumhet er en erfaring av et ingenting. Cathy Caruths beskrivelse av traumets paradoksale natur blir godt eksemplifisert ved Prior: ”The ability to recover the past is thus closely and paradoxically tied up, in trauma, with the inability to have access to it.” (Caruth 1995:152) Setningen “I don’t remember.” går som et refreng gjennom samtalene mellom Rivers og Prior. La oss se litt nærmere på hva dette ingenting er.

#### *Hukommelsestapet: It was nothing*

Når Prior ankommer Craiglockhart, har ikke Rivers mottatt journalen hans. Prior, som langt fra er historieløs, later til å ikke ha noen historie. Historien hans er stum. I forskningen på *Regeneration* har jeg ikke funnet noe om et tema jeg mener de aller fleste pasientene på Craiglockhart berører, nemlig ubehaget ved å bli lytter til sin egen fortelling. Burns har vi allerede sett at ikke klarer å høre sin historie fordi den skifter karakter så snart den blir fortalt. I dialogene mellom Sassoon og Rivers gir Sassoon klart uttrykk for at han finner det ubekvemt at Rivers snakker med Robert Graves om Sassoons tilstand. Og med hensyn til Prior blir innhentingen av informasjon fra andre nærmest en trussel:

‘In your case not everything else *has* failed or even been tried. For example, I’d want to write to your CO. We need a clear picture of the last few days.’ Rivers watched Prior’s expression carefully, but he was giving nothing away. ‘But I’d have to go to the CO with a precise question. You understand that, don’t you?’ (Barker 1991:68)

At Rivers leter etter en reaksjon hos Prior indikerer at pasienter normalt har noe imot at informasjon blir hentet utenfra. Rivers snakker også med foreldrene til Prior. Faren spør: "‘What’s supposed to be the matter?’ ‘Physically, nothing.’ Two l’s, Rivers thought. ‘I think perhaps there’s something he’s afraid to talk about, so he solves the problem by making it impossible for himself to speak. [...]’" (Barker 1991:55-56) Om ikke det er noe fysisk galt med Prior, er det noe litterært galt med ham, og dette begrenser seg ikke bare til en stavefeil. Så langt er fortellingen om Prior en fortelling om ingenting. Prior sier selv til Rivers: "‘I mean, *you*’re more or less saying: things are real, you’ve got to face them, but how *can* I face them when I don’t know what they are?’" (Barker 1991:51) Løsningen på Priors hukommelsestap blir til slutt at Rivers hypnotiserer ham. Fortellingen som framkommer av hypnosen blir gjengitt – i en upersonlig tredjepersons form – i sin helhet i romanen. Beskrivelsen av Priors reaksjon når han får servert sin historie utenfra – jeg forutsetter at Rivers må ha fortalt Prior om det som framkom under hypnosen – er dramatisk. Hans umiddelbare oppfatning om episoden som utløste traumet er: "‘It was *nothing*.’" (Barker 1991:104) Problemet med å bli lytter til sin egen historie er at en ekstern versjon sjelden yter rettferdighet overfor den traumatisertes egen forestilling om eller opplevelse av den traumatiske hendelsen.

### *Traumets tomhet*

Priors oppfatning av hendelsen som et ingenting er i grunnen svært presis. I sin artikkel "‘Stammering to Story: Neurosis and Narration in Pat Barker’s *Regeneration*” studerer Ankhi Mukherjee hypnosen av Prior. Mukherjee mener det i den erfaringen Prior forteller om under hypnose finnes en splittelse i Prior: han ser seg selv fra utsiden, og erfarer seg selv fra utsiden, eller dissosiert fra seg selv: "‘The disembodied eye, uncannily seeing him see it, disrupts Prior’s relationship to his own reference: ‘the shaking didn’t seem to be anything to do with him.’ Tower’s eye in the palm of his hand is like a hole in reality, a lack, a look without vision that shatters his narcissistic integrity.” (Mukherjee 2001:54) Mukherjees artikkel er en av de beste jeg har lest innen sekundærlitteraturen om *Regeneration*. Han forklarer på en god måte hvordan øyeeplet til Towers frarøver Prior taleevnen. "‘It is also a disfiguring excess, an inert mass resisting incorporation or rehabilitation in the symbolic, a mouth-stopper that leaves no room for words.” (Mukherjee 2001:54) Priors "‘gob-stopper” er et litterært symbol på hans symptom; stumheten, og på erfaringen som ikke forteller noe; hukommelsestapet. Mukherjee påpeker at "‘Rivers strains to show through the hypnotic recall that it was in its nothingness, its lack of any correlatives in consciousness, that the traumatic event was experienced at all”.



(Mukherjee 2001:55) Mukherjee går ikke videre inn på dette "lack of any correlatives in consciousness", da lesningen av Prior slutter her. Jeg har imidlertid lyst til å se litt nærmere på dette, og igjen vil jeg vende meg til Cathy Caruth, som også Mukherjee støtter seg på.

Caruth forklarer om traumet at det "is not simply an overwhelming experience that has been obstructed by a later repression or amnesia, but an event that is itself constituted, in part, by its lack of integration into consciousness." (Caruth 1995:152) Traumet er altså noe som har unnsuppet bevisstheten. Det blir et slags hull i erfaringen. Det som gjør opplevelsen Prior beskriver under hypnose så kompleks, er at selve minnet, som så langt har representert selve hullet, igjen har et hull i seg; dette øyeeplet. Det tomme blikket som handlet om ingenting. Kan det være noe mer ved fortellingen av dette traumet som fortsatt er fortrengt?

### *Traumet i Ingenmannsland*

I min lesning av *Regeneration* i sin helhet har jeg opplevd flere beskrivelser av første verdenskrig som det Freud ville kalle *unheimlich*. Som jeg viste i avsnittet kalt "Krigen som tekst", er nettopp selve erfaringen av krigen noe som unndrar seg beskrivelse, et slags ingenting man forsøker å lese i seg selv. Beskrivelsen av Prior som står med Towers' øyeeple i hånden er etter mitt syn likevel det mest *unheimliche* øyeblikket i hele romanen, og kanskje også det mest symbolske, særlig om man ser på Priors reaksjon: "'What am I supposed to do with this gob-stopper<sup>2</sup>?"' (Barker 1991:103) Også Freud skriver om øyne og løsrevne kroppsdeler i "Das Unheimliche". Øyet og angsten for å miste sine øyne relaterer han til kastrasjonskomplekset. "The study of dreams, fantasies and myths has taught us also that anxiety about one's eyes, the fear of going blind, is quite often a substitute for the fear of castration." (Freud 2003:139) Nå er det riktignok Towers' øye Prior holder, og ikke hans eget. Likevel forteller Prior under hypnosen: "Two of his men were dead, he remembered that. Nothing else. Like the speechlessness, it seemed natural. He sat on the bench, his clasped hands dangling between his legs, and thought of nothing." (Barker 1991:104) Hendene som dingler mellom bena hans er et bilde på hans impotens. Det er også naturlig å se tapet av taleevnen som en form for impotens. Talen blir nok et symbol som knytter seg til kastrasjonskomplekset. Jeg kunne skrevet mye om hvordan *Regeneration* er en roman om mannlig hysteri, og hvordan krigserfaringen fungerer som en passivisering, en avmaskulinisering, av mannen, i det minste om man legger det viktorianske mannsidealet til

---

<sup>2</sup> "Gob-stopper" er et sukkertøy, også kjent som "Jaw-breaker". Det er så stort at når man har det i munnen, klarer man ikke snakke. Man klarer som regel heller ikke å tygge dette sukkertøyet.

grunn. Det er betegnende at den franske slagmarken blir omkalt som No Man's Land. Dette vil jeg imidlertid overlate til noen andre. Her er det tilstrekkelig å påpeke at taleevnen, og derigjennom evnen til å fortelle, er et potent bilde, et helt nødvendig instrument for det autonome individ. Så unnslipper man ubehaget ved å bli lytter til sin egen historie.

### **Callan: You shall speak, but I shall not listen to what you have to say**

Om William Rivers representerer den sympatiske medisinske autoriteten, er Dr Lewis Yealland hans rake motsetning. Yealland behandler først og fremst menige, og metoden er punitiv; den består av elektrosjokkterapi. Rivers observerer Yealland mens han behandler den stumme Callan. Callan er den eneste i *Regeneration* som tilsynelatende ikke har noe fornavn. Årsaken til stumheten er ifølge Callan selv heteslag, men Yeallands presentasjon av ham for Rivers er talende: "‘Callan,’ Yealland said. ‘Mons, the Marne, Aisne, first and second Ypres, Hill 60, Neuve-Chapelle, Loos, Armentières, the Somme and Arras.’ He looked at Callan. ‘Have I missed any?’" (Barker 1991:226) Callan har altså deltatt i alle de store kampene under første verdenskrig. Stumme Billy Prior har sitt alter ego i Callan. Begge er de fra arbeiderklassen og har det kjente arbeiderklassesymptomet, stumheten, til felles. Men fordi Også Prior beskriver selve krigserfaringen ved hjelp av stedsnavn. "Language ran out on you, in the end, the names were left to say it all. Mons, Loos, Ypres, the Somme, Arras." (Barker 1991:90) Men fordi Prior er en del av befalet, en såkalt 'temporary gentleman', blir han sendt til Craiglockhart, til tross for at han kommer fra arbeiderklassen, og til tross for at symptomet hans arter seg på samme måte som arbeiderklassesoldaters symptomer.

Callan blir på mange måter et vrengebilde av Rivers og hans forhold til sine pasienter. Han representerer Rivers' endelige vendepunkt i sitt moralske dilemma. Rivers sier til Prior etter hypnosen: "‘You’re thinking of breakdown as a reaction to a single traumatic event, but it’s not like that. It’s more a matter of ... *erosion*.’" (Barker 1991:105) Sassoon gir skriftlig uttrykk for sin protest mot krigen. Burns og Prior protesterte i form av deres krigsnevros. Og på samme måte som det er hele deres fronterfaring som til syvende og sist resulterer i krigsnevrose, er *alle* Rivers' pasienter med på å forandre ham selv. De tvinger ham til å revurdere sin forståelse av rollen som krigspsykiater. Callan er den som helt eksplisitt viser hvilke konsekvenser terapien har. Etter halvannen time med elektriske støt i taleorganene begynner Callan å si sine første ord:

As soon as he could say words clearly at a normal pitch, he developed a spasm or tremor – not unlike paralysis agitans – in his left arm. Yealland applied a roller electrode to the arm. The tremor then reappeared in the right arm, then the left leg, and finally the right leg, each appearance being treated with the application of the electrode. (Barker 1991:233)

Symptomet inntar altså nye former og forflytter seg etter hvert som elektriske sjokk jager det gjennom kroppen til Callan. Hans symptom på krigsnevrose er åpenbart gjenstridig, men lar seg til slutt forstumme. Det som blir klart under behandlingen av Callan, er at Yealland ser symptomet som *selve* nevrosen, og ikke som et språk for et underliggende traume. Rivers kan ikke la være å undre seg over om hans og Yeallands metoder har visse fellestrekk.

### *Farssviket i krigen*

Som jeg viste i kapittelet om Sassoon, er reisen Rivers gjør til broren sin under rekonvalesensen en reise bakover i tid, tilbake til oppgjøret han hadde med autoriteten hans far hadde over ham. På reisen deltar han på en gudstjeneste. Mens han studerer glassmosaikken i kirken, får han se bildet der Abraham er i ferd med å ofre sin sønn Isak på ordre fra Gud.

*The bargain, Rivers thought, looking at Abraham and Isaac. The one on which all patriarchal societies are founded. If you, who are young and strong, will obey me, who am old and weak, even to the extent of being prepared to sacrifice your life, then in the course of time you will peacefully inherit, and be able to exact the same obedience from your sons. Only we're breaking the bargain, Rivers thought. All over northern France, at this very moment, in trenches and dugouts and flooded shell-holes, the inheritors were dying not one by one, while old men, and women of all ages, gathered together and sang hymns. (Barker 1991:149)*

Rivers er til tross for sin behandling av Sassoon en kritiker av den etablerte moral. Han ser svakhetene ved at beslutningstakerne i krigen ikke har erfaring fra slagmarken. Kritikken av patriarkiet strekker seg lenger enn til Rivers' egen far. Han ser seg selv som far for pasientene, og er også kritisk til denne rollen. Når behandlingen av Callan bringer Rivers til bristepunktet i sitt moralske dilemma, innser Rivers at hans rolle har vært å bringe pasientene til taushet. Deres protester, enten de har framtrådt i en skriftlig deklarasjon, poesi, stumhet, stamming, lammelser eller mareritt, har vært en fortelling, og ved å fjerne symptomet – protesten – er det ikke nødvendigvis slik at fortellingen er komplett, traumet erfart, eller krigen lest. Yeallands beskjed til Callan under elektrosjokkterapien, "*You must speak, but I shall not listen to anything you have to say.*" (Barker 1991:231) blir et ubehagelig ekko av

Rivers' far, som ifølge Rivers vanligvis bare la merke til *hvordan* Rivers sa noe, og ikke *innholdet* av det han sa. Enda mer ubehagelig er ekkoet av Rivers selv, som sier til Billy Prior når Prior skriver at det ikke er noe fysisk galt med ham: "'Two l's in 'physically', Mr Prior.'" (Barker 1991:42)

Etter at han overvar behandlingen av Callan, har Rivers mareritt om at det er han som utfører elektrosjokkterapien. Hele fortolkningen av drømmen er gjengitt i romanen, og Rivers føler ubehag ved budskapet i drømmen: "The dream seemed to be saying, in dream language, don't flatter yourself. There *is* no distinction." (Barker 1991:238) Det er altså ikke noen forskjell mellom ham og Yealland. Rivers føler selv at "in an infinitely more gentle way, *he* silenced *his* patients". (Barker 1991:238) Likevel mener han ikke at det er tilfellet ved alle pasientene. "Only one man was being silenced in the way the dream indicated. He told himself that the accusation was unjust. It was Sassoon's decision to abandon the protest, not his." (Barker 1991:239) La oss nå se hvordan man kan forklare Sassoons beslutning om å reise tilbake til fronten.

### **A genuine and very deep desire for death**

Tidligere i denne oppgaven diskuterte jeg Siegfried Sassoon og hans forhold til Rivers. Som nevnt antyder Elaine Showalter at den historiske Sassoon faktisk lider av krigsnevrose idet han drar tilbake til fronten. Protesten han skrev har utspilt sin rolle. Jeg vil nå se litt nærmere på hvilke konsekvenser hans retur til fronten får for forståelsen av Sassoon som romankarakter og hva det gjør med lesningen av romanen i sin helhet. Videre vil jeg undersøke hvilken rolle erindringen spiller i litteratur og i psykoanalyse, og hvilke konsekvenser Sassoons erindring får for lesningen av romanen.

Som et ledd i forsøket på å forstå Sassoon ber Rivers ham om å få se diktene Sassoon har skrevet. Rivers finner særlig 'To the Warmongers' interessant.

Everything about the poem suggested that Sassoon's attitude to his war experience had been the opposite of what one normally encountered. The typical patient, arriving at Craiglockhart, had usually been devoting considerable energy to the task of *forgetting* whatever traumatic events had precipitated his neurosis. (Barker 1991:25)

Altså har Sassoons dikt fylt den funksjon å erindre krigserfaringen. La oss nå gå inn i hva det vil si å erindre slik Sassoon har gjort i diktene sine: han har komponert dem, satt dem inn i en

form, gitt dem et litterært uttrykk, *behersket* dem. Jeg mener det er et poeng å skille historiske karakterer og romankarakterene i *Regeneration*, men siden Sassoons dikt er gjengitt i romanen og spiller en aktiv rolle der, kan det være interessant å studere dem litt nærmere.

### *Romantikk og realisme*

Om jeg skulle plassere Sassoons dikt i en litterær epoke, hører de innunder georgianismen. Georgianismen har nok mest vært kjent som en avlegger av romantikken, og det er romantiske trekk som typisk blir tillagt de georgianske tekstene. I en artikkel publisert i *Twentieth Century Literature* utfordrer imidlertid artikkelforfatteren L. Hugh Moore Jr. denne oppfatningen. I artikkelen vises det til et verk av Robert Ross (for øvrig venn av Sassoon og nevnt ved et par anledninger i *Regeneration*), *The Georgian Revolt*, som hevder at georgianismen var et revolusjonært forsøk på å forandre poesiens natur. Først og fremst står georgianismen i gjeld til realismen. Denne typen poet skulle "strive, above all else, for sincerity, vitality, and truth by reproducing honestly and faithfully what he saw and felt". (Moore Jr. 1969:200) Språket skulle ligge så nær opptil dagligtalen som mulig, og temaer og detaljerte beskrivelser som tidligere ble regnet for upassende og for stygge i poesien, skulle inkluderes. Videre hadde dikteren et ansvar overfor ofre for sosial urettferdighet og fattigdom. Det kan naturligvis innvendes at disse trekkene i Sassoons krigsdikt kommer som et resultat av de sjokkerende erfaringene han gjorde seg på slagmarken. Moore tilbakeviser denne påstanden gjennom en analyse av Sassoons dikt skrevet før krigen. Her mener han å finne den samme radikale realismen, den samme sosiale ansvarsfølelsen.

The theory that the dislocation accompanying his war experiences so profoundly shocked the young poet, given to mooning over rural felicities, that he became a realist to expose the full horror of war to a complacent home front must be abandoned.  
(Moore Jr. 1969:205)

Moores argumentasjon med teksteksempler ser ved første lesning ut til å holde vann. Det mest iøyefallende ved diktene er de groteske beskrivelsene. Begir man seg inn på en nærmere lesning, med henblikk på det som gjør diktene så virkningsfulle, avdekkes dikteriske strategier som heller skriver seg fra romantikken. Moore setter ikke bare opp et vanntett skott mellom det romantiske og det realistiske i georgianismen. Han skiller også Sassoons dikt på denne måten, i de få tilfellene hvor han ser de romantiske trekkene i et dikt. Om Sassoon i sine krigsdikt vender tilbake til romantikken, har dette ifølge Moore en av to forklaringer: 1) Diktene var eskapisme, en flukt inn i verden før krigen. Eller 2) de var et forsøk på å glatte

over den store konflikten som etter hvert skulle få Sassoon til å sende protesten til sin overordnede. De tre diktene som gjengis i *Regeneration* er sterke, visuelle skildringer. Her finner jeg begge epokene representert, og det er kombinasjonen av tematikk og troper fra både romantikken og realismen som gjør diktene hans så virkningsfulle. Moore forenkler Sassoon som dikter. La oss kort se litt på diktene her.

### *The Rear-Guard*

Det første diktet, i *Regeneration* uten tittel, ble senere kalt 'The Rear-Guard'. Slik det er presentert i romanen, er det en tidlig versjon, men endringene Sassoon etter hvert gjorde påvirket ikke innholdet i særlig grad. Diktet ble publisert i *The Hydra*, det litterære tidsskriftet på Craiglockhart, hvor Wilfred Owen var redaktør. Det narrative aspektet ved diktet er slående. Selv om Sassoon senere delte diktet i fire strofer, beholdt det sin fortellende stil. Charles Scott Moncrieff, en samtidig engelsk kritiker, omtalte 'The Rear-Guard' som "'an amazing piece of War photography'". (Wilson 1999:353) Som Rivers forsto han også diktene som terapeutiske grep, "a way of exorcising them rather than manifestations of severe shock". (Wilson 1999:353) Jeg liker Scott Moncrieffs ordvalg. Ordet "exorcising" rommer både det spøkelsesaktige i krigsmarerittene og de romantiske virkemidlene i Sassoons dikt.

### *The General*

Også 'The General' er på mange måter narrativt. Diktet har både rim og rytme, men Sassoons bruk av direkte tale, som var typisk for den georgianske poesien, bringer diktet ned på et anekdotisk nivå. Også de på samme tid personlige og upersonlige navnene Harry og Jack holder formen nær fortellingen. Det siste verset hugger, slik siste vers i de to øvrige diktene også gjør. Sassoon-biografen Paul Moeyes mener dette er Sassoons "fiercest attack on the incompetence of the military leadership". (Moeyes 1997:45) Selv om diktet er satirisk i stil, rommer det mye av det samme foraktet man finner i Sassoons erklæring. Det er de romantiske anslagene av naiv uskyld i 'The General' som gjør diktet så opprørende. Det som en gang var romantikkens krigende helter står ansikt til ansikt med de inkompetente beslutningstakerne i modernismens knusende krigsmaskineri.

### *To the Warmongers*

Avstanden til sivile blir særlig tydelig i 'To the Warmongers'. Kontrasten mellom de to strofene i diktet, først de levende bildene av lidende soldater, og så i andre strofe "For you our battles shine", gjør distansen enda mer markant. En annen sterk nerve i diktet, vel så viktig

som avstanden og foraktet overfor hjemmefronten, er følelsen av nødvendighet. "I am back again from hell/With loathsome thoughts to sell". I diktet framgår det til og med at denne forpliktelsen til å fortelle sannheten oppleves som en forbannelse, en "curse". I så måte blir budskapet, til tross for alle følelsene, også en upersonlig plikt. Kanskje til og med en ufrivillig fortellerhandling. Stemmen i diktet er nærmest demonisk, eller overnaturlig. Ordene "hell" og "abyss" er stemmens opphav – en stemme for det skrekkelige og smertefulle – en stemme for det ubevisste.

Når Moeyes skriver at Sassoons krigsdikt "largely succeed for historical-pictorial rather than literary reasons", (Moeyes 1997:66) er jeg enig i dette. Det er meningsfullt å lese dem, men formelt sett er det vanskelig å sette fingeren på hva som gjør dem til poesi. Som litteraturviter finner jeg det problematisk å klassifisere Sassoons dikt; like problematisk som Rivers synes det er å diagnostisere ham. Både Sassoon og diktene hans unndrar seg stadig beskrivelse. Det mest iøyenfallende ved diktene er temperamentet. Jeg finner et raseri der, en følelse av å være sviktet. Men også skrekk, sorg, forakt og bedrevitenhet. Nøyaktig de samme følelsene finner jeg i erklæringen. Undersøker jeg stemmen der, mener jeg å finne noe tvangsmessig eller mekanisk over "I am a soldier, convinced that I am acting on behalf of soldiers." Ikke helt ulik "I am back again from hell / With Loathsome thoughts to sell."

Her kan det passe å vende tilbake til Walter Benjamin, som i sitt essay "Til bildet av Proust" studerer erindringens funksjon i litteraturen.

For den erindrende forfatteren er det på ingen måte det han har opplevd som spiller hovedrollen, men hans erindrings vev, ihukommelsens Penelope-arbeid. Eller burde man ikke snarere tale om et glemselens Penelope-arbeid? Står ikke det ufrivillige minne, Prousts *mémoire involontaire*, mye nærmere glemselen enn det som vanligvis kalles erindring? Og er ikke dette verk av spontan ihukommelse, der erindringen er innslaget og glemselen renningen, snarere en motsetning til Penelopes verk enn et motstykke? [...] Men hver dag med sine målrettede handlinger, og enda verre: med sin målbundne erindring, løser opp flettverket, glemselens ornamenter. (Benjamin 1991:122-23)

Ved den frivillige erindringen – erindringen som i diktene er satt i form og behersket – oppnår man paradoksalt nok å glemme det man erindrer. Sassoons dikt blir som barnets fort/da-lek. Målet hans, erindringen, som har fungert terapeutisk, handler først og fremst om mestring. Men gjennom mestringen glipper erfaringen. Slik som vi så i Peter Brooks' narrative modell

er plottet en fiksjon. Ankhi Mukherjee behandler denne problematikken i sitt essay “Stammering to Story: Neurosis and Narration in Pat Barker’s *Regeneration*”:

However, writing attenuates as well as renovates memory. Given its own interminability, it perpetuates memory in the infinity of a bounded space, and as Rivers recognizes, ‘the process of transformation consists almost entirely of decay’. (Mukherjee 2001:58)

Dette vil altså si at litterær gjentakelse i streng forstand ikke er mulig. Gjennom skriften tynnes erfaringen ut. Så langt har jeg argumentert for at psykoanalysens mål er å komplettere pasientens fortelling ved å inkorporere traumet i pasientens bevissthet. Om vi skal forfølge Benjamins tanker om den frivillige erindringen som et glemselens arbeid, burde vi også finne igjen det samme i traumeteorien. Og Cathy Caruth skriver:

The capacity to remember is also the capacity to elide or distort, and in other cases, as van der Kolk and van der Hart show, may mean the capacity to forget. Yet beyond the loss of precision there is another, more profound, disappearance: the loss, precisely, of the event’s essential incomprehensibility, the force of its *affront to understanding*. (Caruth 1995:153-54)

Ved å integrere traumet i den bevisste erfaringen og slik bli i stand til å gjenfortelle det som en fortidig hendelse, forvrenger og fortynner man nettopp det som gjorde hendelsen traumatisk. ”Sassoon’s narrative memory is as much a self-representation as it is an act of self-alienation.” (Mukherjee 2001:58) Det er ikke bare det faktum at protesten hans er nytteløs som gjør at Sassoon velger å vende tilbake til fronten. Ved å erindre fortiden som fortid, har han beveget seg bort fra den, og Rivers mener å se i Sassoon ”a genuine and very deep desire for death”. (Barker 1991:250) Hans symptomer på krigsnevrose mot slutten av romanen kan tyde på at han må søke en ny forståelse av krigserfaringen. Og som han og alle de andre karakterene i *Regeneration* allerede har demonstrert, kan dette bare gjøres ved å oppsøke krigserfaringen på ny. Sassoon må lese krigen om igjen.



## 4 BARKERS NARRATIVE MODELL

Til nå har min lesning av *Regeneration* først og fremst handlet om gjentakelse på innholdsplanet i romanen. Jeg har forsøkt å vise hvordan krigstraumet opptrer i ulike skikkelser, og hvordan de narrative strategiene Peter Brooks beskriver gjør seg gjeldende for Rivers og hans pasienter. I det følgende vil jeg se nærmere på de formelle strukturene i romanen, og hvordan Brooks' modell viser seg å være instruktiv også her. Jeg vil videre presentere en narrativ modell *Regeneration* selv rommer, en modell som har mye til felles med de meningsskapende mekanismene Brooks avdekker i sin lesning av Freuds essay *Beyond the Pleasure Principle*.

### Instinktenes verk i *Regeneration*

I Brooks' kapittel beskriver han to bevegelser; den progressive, som lystprinsippet og dødsinstinktet står bak, og den regressive, hvor de seksuelle instinktene eller livsinstiktene utgjør drivkraften. Mens den formen vi hittil har sett på har handlet om mestring, i Brooks' essay eksemplifisert ved barnets fort/da-lek og krigsveteranenes mareritt, skal det jeg nå tar for meg handle om det Brooks kaller "postponement" eller utsettelse. Som vi så i kapittel 2, er utsettelse de ulike instinktenes verk. På dette området fungerer gjentakelse som "a process of *binding* toward the creation of an energetic constant-state situation which will permit the emergence of mastery and the possibility of postponement". (Brooks 1985:101) Det handler altså om at de tekstuelle energiene man finner i en fortelling må holdes i sjakk, de må organiseres i det Brooks kaller "usable bundles". (Brooks 1985:101) Dette er en formell prosess, og dreier seg om å skape forventning hos leseren, et begjær etter å lese videre. Brooks forklarer at dette begjæret oppstår ved at begivenheter i teksten blir bundet sammen ved hjelp av likheter eller substitutter. Hver gang vi kommer over noe i en tekst som lyder kjent for oss på grunn av noe forut, bringer dette oss tilbake i teksten. En fortelling bestående av en rekke kronologiske hendelser løsrevet fra hverandre vil ikke vekke det samme begjæret i leseren. En slik fortelling vil ikke føre fram til det Brooks omtaler som "discharge", som er lystprinsippets mål. Hver hendelse vil da framstå som umotivert fra forfatterens side og meningsløs for leseren.

I kapittel 2 forklarte jeg at det er plottet, med sine gjentakelser som skaper bevegelse fram og tilbake på et formelt plan, som tilfører en tekst mening. Brooks påpeker at disse gjentakelsene er såkalte "formalizations, blatant or subtle, that force us to recognize sameness within

difference”.<sup>3</sup> (Brooks 1985:101) Han forklarer at en tekst kan være smertefull å lese fordi man føler en frustrasjon over at forløsningen ikke nås med det første. Dynamikken mellom det Freud kaller livsinstinktene og dødsinstinkt skaper ved hjelp av gjentakelser en bevegelse fram og tilbake i fortellingens utfoldelse, en ”vacillating rhythm”.

Freud’s description of the ’vacillating rhythm’ may in particular remind us of how a highly plotted nineteenth-century novel will often leave one set of characters at a critical juncture to take up another where it left them, moving this set forward, then rushing back to the first, creating an uneven movement of advance, turning back the better to move forward. (Brooks 1985:104-5)

Nå er ikke *Regeneration* en attenhundretallsroman. Likevel er det nettopp denne formen for komposisjon Barker tar i bruk. Jeg vil i det følgende se litt nærmere på dette ved hjelp av teksteksempler.

Kapittel 14 i romanen er en god illustrasjon av denne bevegelsen mellom flere underplot eller parallellhandlinger. Kapittelet åpner med at Rivers deltar på en gudstjeneste, hvor han grunner over farssviket som blir begått under krigen, og hvordan menigheten synger salmer mens deres sønner faller i Frankrike; ”God moves in a mysterious way”. (Barker 1991:149) Før Barker legger inn en blank linje, beskrives presten under gudstjenesten: ”The vicar had reached the top of the pulpit steps. A faint light flashed on his glasses as he made the sign of the cross. ‘In the name of the Father and of the Son and of the Holy Ghost...’” (Barker 1991:150) Stykket handler i stor grad om bibelhistorien om Abraham som er i ferd med å ofre sin sønn Isak på bålet, og hvordan det patriarkalske samfunnet er fundert på denne historien om farsautoritet. Beskrivelsen av lyset som ”flashed on his glasses” lyder kjent. Tidligere i romanen, i den vanskelige samtalen hvor Rivers og Robert Graves diskuterer Sassoon, kan vi lese: ”Rivers’s glasses flashed as he lifted his head.” (Barker 1991:22) Det som antydes i beskrivelsen av presten, er at det finnes likheter mellom ham og Rivers; de er begge forvaltere av et patriarkalsk verdisett, men de feiltolker historien om Abraham og Isak. En farsautoritet som ofrer sine sønner på slagmarken i Frankrike fortjener ikke en ubetinget hengivenhet. At Barker tar en pause her, er med på å forsterke inntrykket av den kritiske situasjonen Rivers befinner seg i.

---

<sup>3</sup> I *Regeneration* er det vanskelig å skille mellom det vi enkelt og greit kan kalle innhold og form. De mest påfallende gjentakelsene i romanen er etter mitt syn dem som finner sted på innholdsplanet. Det blir mest riktig å forstå Brooks dit hen at uansett om gjentakelsen finner sted på et formelt eller et innholdsmessig plan i streng forstand, antar gjentakelsen en formell størrelse nettopp i det at den er en gjentakelse.

I neste avsnitt er Rivers på besøk hos broren sin. Jeg har også beskrevet dette i forrige kapittel av oppgaven, hvor vi så at besøket blir en reise tilbake i tid for Rivers. Rivers faller i tanker om hvordan faren hans forsøkte å få ham til å slutte å stamme, mens han egentlig er i ferd med å skrive et brev til Sassoon. Rivers finner det imidlertid veldig vanskelig i skriftlig form å skulle opprettholde det samme presset som han har utøvd overfor Sassoon i samtalene deres. Han vurderer å utsette skrivingen av brevet, der han sitter og erindrer sitt eget opprør mot sin far, og dermed må anerkjenne de fellestrekk han har med Sassoon. Avsnittet slutter med at Rivers begynner på en ny versjon av brevet. ”*My dear Siegfried...*” (Barker 1991:156) Det plager i hvert fall denne leseren å ikke få vite hva Rivers skriver videre.

Deretter følger et avsnitt hvor Sassoon og Wilfred Owen redigerer et dikt Owen har skrevet. De går systematisk igjennom det, og til slutt forandrer Sassoon diktets tittel. Avsnittet ender slik: ”’There you are,’ he said, handing the page back, smiling. ‘Anthem for *Doomed Youth.*’” (Barker 1991:158) Dette diktet er et av dem Owen er mest kjent for. Det er med en aldri så liten bravur at avsnittet om de to stopper her.

I neste avsnitt får vi presentert en episode som omhandler Sarah Lumb, Priors kjæreste<sup>4</sup>. Sarah forviller seg inn i en avsidesliggende del av et krigssykehus, og får øye på menn som har amputert en eller flere kroppsdeler. For en gangs skyld skildrer romanen hvordan en sivil der hjemme opplever synet av krigens store kostnader.

Her sense of her own helplessness, her being forced to play the role of Medusa when she meant no harm, merged with the anger she was beginning to feel at their being hidden away like that. If the country demanded that price, then it should bloody well be prepared to look at the result. She strode on through the heat, not caring where she was going, furious with herself, the war ... Everything. (Barker 1991:160)

Denne scenen vekker også ubehag i leseren. Ikke bare er det en grotesk episode hvor Sarahs følelser korresponderer med det Sassoon i erklæringen beskriver som ”the callous complacency with which the majority of those at home regard the continuance of agonies which they do not share, and which they have not sufficient imagination to realize”. (Barker 1991:3) Det er en indikasjon på at til og med de hjemme føler seg maktesløse overfor

---

<sup>4</sup> Sarah Lumb representerer den tematikken Barkers tidligere bøker har tatt opp, nemlig arbeiderklassekvinnenes situasjon. Jeg har ikke diskutert hennes historie i denne oppgaven fordi jeg mener den faller utenfor det feltet jeg har valgt å studere.

beslutningene myndighetene tar vedrørende krigens fortsettelse. At Barker tar en pause etter dette forsterker dramatikken i avsnittet.

Så er det Prior man får lese om, under et legebesøk. For første gang blir det åpenbart at Prior er redd for å reise tilbake til fronten, og at han har skyldfølelse for dette. Deretter møter han Sarah, og nå innser han "how much he *liked* her". (Barker 1991:162) Han kjøper blomster til henne. "When she arrived, smiling and out of breath, he handed her the flowers, and then, on a sudden impulse, leant across and kissed her. The flowers, crushed between them, released their bitter, autumnal smell." (Barker 1991:163) Den emosjonelt utilgjengelige Prior er forelsket, men beskrivelsen av de kvestede blomstene skaper en pessimistisk effekt i et ellers romantisk øyeblikk. Her slutter avsnittet om Prior, og "autumnal smell" blir nærmest til en skummel forutanelse i leseren.

Den siste delen av kapittelet omhandler igjen Rivers og hans London-besøk hos Henry Head, en tidligere kollega og venn, som insisterer på at Rivers bør slutte på Craiglockhart og begynne hos Head. Nok en gang blir Rivers revet mellom to plikter; sine plikter overfor seg selv og pliktene overfor Craiglockhart.

'I'll think about it.'

'Good. And don't be *too* altruistic, will you? You're isolated up there, it's not good for you.'

'I don't know about isolated. I never have a minute to myself.'

'*Precisely*. Come on, let's find Ruth.' (Barker 1991:166)

Utfordringen i Henry Heads siste replikk, at nettopp det at Rivers ikke er alene gjør at han blir isolert, gir leseren noe å tenke på. Og igjen er det pausen Barker tar, før hun begynner på romanens kapittel 15, som gjør at leseren kan registrere denne utfordringen, og som slik vekker vedkommendes interesse.

I dette avsnittet har vi sett en demonstrasjon av det Brooks kaller en "vacillating rhythm" mellom flere plot i romanen, og som ifølge Freud er instinktenes verk. Innholdet i hvert avsnitt tar gjerne opp noe som også har blitt tematisert tidligere i romanen, og som dermed blir en gjentakelse, og således en forsterkning av leserens begjær etter å lese videre. I tillegg er bevegelsen mellom plottene en gjentakelse i seg selv.

I det neste avsnittet vil jeg se litt nærmere på et begrepspar som bare så vidt er nevnt i *Regeneration*, men som likevel har en sentral metaforisk funksjon. Jeg vil vise at metaforen fungerer godt som en narrativ modell for romanen selv, og har mange fellestrekk med Brooks' lesning av *Beyond the Pleasure Principle*.

### En alternativ narrativ modell

Rivers er både nevrolog, antropolog og psykoanalytiker. Sistnevnte disiplin var omdiskutert rundt første verdenskrig, og Rivers var en av dem som introduserte psykoanalysen i Storbritannia. (Showalter 1985) I romanens første del støtter Rivers seg i hovedsak på det han har lært innen nevrologien når han skal diagnostisere sine pasienter. Derfra har han hentet et begrepspar han benytter i psykoterapien; *epikritisk* og *protopatisk*. I romanen får vi først høre om dem når Rivers analyserer en drøm han har hatt. Før krigen drev Rivers og hans kollega Henry Head et forskningsprosjekt for å kartlegge nervers evne til å regenerere. Head hadde meldt seg frivillig som testperson, og Rivers assisterte operasjonen. I løpet av den fem år lange forskningsperioden ble Heads nerver gradvis nedslitt og ødelagt<sup>5</sup>.

During the early stages of recovery, when the primitive, protopathic sensibility had been restored, but not yet the finely discriminating epicritic sensibility, many of the experiments had been extremely painful. Protopathic sensibility seemed to have an 'all or nothing' quality. The threshold of sensation was high, but, once crossed, the sensations were both abnormally widely diffused and – to use Head's own words – 'extreme'. (Barker 1991:46)

Innledningsvis i romanen ser det ut til at Rivers benytter begrepene som to binære opposisjoner. La oss se nærmere på hva etymologien kan fortelle om begrepsparet.

*Epikritisk* eller *epicritic*, som det heter i *Regeneration*, består av det greske prefikset *epi*, som betyr 'etter' eller 'etterfølgende'. –kritisk kommer av det greske *krino*, som betyr 'skille' eller 'bedømme'. (Stedman 1972) Det handler altså om å bedømme eller vurdere noe etter noe, formodentlig etter en erfaring, altså a posteriori. Begrepet *epikritisk* minner om ordet *epikrise*, som også brukes innen psykiatrien. En epikrise er en rapport man skriver etter at en pasient er undersøkt eller behandlet. Igjen har vi prefikset *epi*–, mens –krise kommer av det greske *krisis*, som betyr 'avgjørelse'. I definisjonen av 'krise' står det i Bokmålsordboka "avgjørende vendepunkt i sykdom" og "svært vanskelig situasjon, akutte vanskeligheter".

---

<sup>5</sup> At forskningen går over så lang tid, og at nedbrytningen av Heads nerver skjer gradvis, er et viktig poeng. Se også avsnittet "Intertekstualitet i *Regeneration*" i neste kapittel av denne oppgaven.

([http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek\\_nynorsk.html](http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek_nynorsk.html)) *Epikrise* kan dermed forstås som 'etter avgjørelse' eller 'etter krise'. Tosidigheten ved ordet 'krise' er interessant. Det er på samme tid både en vanskelig situasjon og et vendepunkt, både problemet og løsningen.

*Protopatisk* eller *protopathic* har sitt opphav i det greske prefikset *proto*, som betyr 'før' eller 'først'. –patisk må sees i sammenheng med ordet *pathos*, som betyr 'lidelse', 'smerte' eller 'sykdom'. (Stedman 1972) Det protopatiske er således en fase før en lidelse, og har en a priori-kvalitet ved seg.

I nevrologisk sammenheng var det Henry Head som innførte begrepene. Head var en nær venn av den virkelige Rivers, og han opptrer som vi har sett også i Barkers roman. Epikritiske systemer er nervesystemer i hjernen. I dag ser det ut til at begrepsparet er lite brukt, for det har vært vanskelig å finne en forklaring på hva både 'epikritisk' og 'protopatisk' egentlig betyr. I *Kaplan & Sadock's Comprehensive Textbook of Psychiatry* finner jeg likevel:

When a local injury occurs within these systems a sensory scotoma, or a scotoma of action, ensues. A *scotoma* is a spatially circumscribed hole in the field of interaction of organism and environment: a blind spot, a hearing defect limited to a frequency range, a location of the skin where tactile stimuli fail to be responded to. These are the systems where what Henry Head called *epicritic processing* takes place. (Sadock 2000:441)

Slik jeg forstår forklaringen av *scotoma* i avsnittet over, innebærer det at det i et menneskes fortolkning i møte med omverdenen finnes et avgrenset (sanse)område som ikke er mottakelig for eller ikke responderer på stimuli. Protopatisk prosessering finner altså sted når de epikritiske systemene er defekte. Siden det protopatiske stadiet befinner seg *før* en lidelse, og den epikritiske tilstanden *etter* en erfaring, kan man spørre seg hva denne erfaringen egentlig er. Jeg er fristet til å kalle erfaringen *krisen* – altså vendepunktet i en utviklingsfase. Den er både lidelsen og helbredelsen. Før denne utviklingen kan starte, må det imidlertid en *scotoma* til. En normalt fungerende person befinner seg i en epikritisk tilstand, for så å bli utsatt for stimuli som skaper en scotoma. Deretter følger først en protopatisk fase, som gjennom gradvis restitusjon går inn i en epikritisk tilstand. Dette er regenerasjon. Deler av en persons reaksjonsevne er altså i den protopatiske fasen midlertidig ute av funksjon. Den fiktive Rivers forklarer derimot at det ikke nødvendigvis er slik at man *mister* sanse- eller bevegelsesevnen. Det motsatte kan også skje; ytre stimuli kan oppleves som ekstrem. Det er denne kunnskapen

fra nevrologien Rivers overfører til psykiatrien. Og denne enten-eller-kvaliteten ved evnen til å respondere vil, i en psykiatrisk kontekst, oppfattes som irrasjonell.

Det sentrale for psykiatere i forhold til kunnskapen om disse nervesystemene er ikke bare at personen med en defekt i dette systemet ikke evner å respondere ”adekvat” på ytre stimuli. For personen selv er verden slik han opplever den gjennom sitt defekte nervesystem den objektive virkelighet.

These extrinsic sensory-motor projection systems are organized such that movement allows the organism to project the results of processing away from the sensory and muscular surfaces where the interactions take place, out into the world external to the organism. Thus, processing within these extrinsic systems constructs an objective reality for the organism. (Sadock 2000:441)

Årsaken til for eksempel smerte en person med et defekt nervesystem føler, overfører den på omgivelsene. Personen selv kan ikke forstå at det er ham det er noe galt med. Derfor vil personen ha en alternativ virkelighetsoppfatning. For den som observerer, derimot, og som ikke har erfart det samme, det som førte til scotomaen, vil den protopatiske personen framstå som syk.

Vi har altså to begreper som grovt sett kan bety ”før sykdom” og ”etterfølgende vurdering”. Selv om Rivers er klar over at det protopatiske er en del av utviklingsprosessen – altså at utviklingspotensialet ligger i selve den protopatiske fasen – bruker han i begynnelsen av romanen uttrykkene som to binære opposisjoner. Det protopatiske representerer nevrosen, mens det epikritiske representerer det mentalt sunne. Forholdet mellom de to fasene er imidlertid, som jeg har vist, ikke svarthvitt. Den protopatiske fasen er en nødvendig konsekvens av en krise. Krisen representerer som sagt også vendepunktet, før utviklingen gradvis går over i den ideelle epikritiske tilstanden. Umiddelbart er det fristende å se det protopatiske som en primitiv fase, mens den epikritiske fasen er den kultiverte fasen. Det kultiverte kan likevel ikke oppstå uten det primitive, og man kan derfor spørre seg hvilke av de to fasene som egentlig er den kultiverte. Mest nærliggende er det å karakterisere forholdet mellom de to tilstandene som dialektisk.

Her er det på tide å peke på likhetene mellom begrepsparet Rivers benytter og Brooks’ narrative modell. Som vi så i kapittel 2, er både livsinstinktene og dødsinstinktet en drift mot ”quiescence”, mot en slags hviletilstand. De er ikke en raffineringsprosess, for Freud forklarer

om instinktene at "they are merely seeking to reach an ancient goal by paths alike old and new". (Freud 1975:38) Det samme kan vi si om det epikritiske og det protopatiske. Mens det protopatiske later til å representere bevegelse og utvikling mot et høyere nivå, i likhet med dynamikken mellom instinktene, beveger det seg kun mot den epikritiske "quiescence", som jo er stillstand, eller til og med død. Videre er det lett å identifisere likhetene mellom en *scotoma*, som et "hull" i menneskets evne til å fortolke sitt eget møte med omverdenen, og traumet som et "hull" i menneskets fortelling. La oss nå se hva som skjer med begrepsparet i romanen ved hjelp av teksteksempler, og på hvilken måte dynamikken mellom begrepene får anvendelse på et formelt plan.

### **You see healing *does* go on, even if not in the expected direction**

Første gang vi hører om det epikritiske og det protopatiske i *Regeneration* er i forbindelse med en drøm Rivers har. Analysen av drømmen fungerer som en forklaring på innholdet av dette begrepsparet. Deretter dukker begrepsparet opp i samtalen mellom Rivers og Brock, som jeg også har gjengitt tidligere i denne oppgaven. Der blir det tydelig hvordan Rivers, om enn indirekte, sidestiller rasjonalitet og det epikritiske, mens Brock utfordrer ham ved å påpeke at han kanskje ser Sassoons protest som et protopatisk utbrudd. "'The protopathic must know its place?'" (Barker 1991:74) Deretter forløper store deler av romanen uten at vi hører noe mer om de to begrepene. Helt mot slutten, etter at Rivers har et mareritt om Callans elektroshokkbehandling, støter vi igjen på "protopatisk" i Rivers' analyse av marerittet. Dette marerittet viser i korte trekk hvordan Rivers frykter at også han er med på å forstumme pasientene, men at han har forpliktelser som lege i det militære, og derfor ikke har noe valg. Også han er tvunget til å adlyde myndighetene.

But he didn't believe this was what the dream was saying. Dreams were detailed, concrete, specific: the voice of the protopathic heard at last, as one by one the higher centres of the brain closed down. And he knew who the patient in the chair was. Not Callan, not Prior. Only one man was being silenced in the way the dream indicated. He told himself that the accusation was unjust. It was Sassoon's decision to abandon the protest, not his. But that didn't work. He knew the extent of his own influence. (Barker 1991:239)

Her beskriver Rivers det protopatiske som et drømmespråk, et språk som bare slipper til når det man regner som mer kultiverte sentre er stumme. I denne konteksten ser vi at det protopatiske får rollen som moralens og samvittighetens stemme, og også fornuftens stemme. Det vanntette skottet mellom "epikritisk" og "protopatisk" går dermed i oppløsning. Slik



Brooks i sin lesning av *Beyond the Pleasure Principle* viser at bevegelser fram og tilbake i plottet blir reversible, blir også Rivers' begrepspar dekonstruert, betydningen av dem går i oppløsning, begrepene flyter i hverandre.

Rivers frykter at Sassoon reiser tilbake til fronten med den intensjon å bli drept. Dette framkommer i en samtale han har med Henry Head. Der forteller han om en hendelse på Solomon-øyene, da han arbeidet som antropolog. Et eksperiment der viste hvor relativ moral er, hvor ikke-universelle våre målestokker er. Rivers hadde spurt de innfødte hva de ville brukt pengene på om de fikk tildelt en guinea. For de innfødte var dette mye penger, og de ville trolig bruke dem på familien. Deretter spør de innfødte Rivers hva han ville gjort i samme situasjon, og når han svarer at han ikke hadde følt seg forpliktet til å dele dem med noen, kan de innfødte ikke tro sine egne ører. Alt han forteller om sin kultur er for bisart for dem til å kunne dømme ham. I stedet spruter de ut i latter.

'[...]It was ... the *Great White God* de-throned, I suppose. Because we did, we quite unselfconsciously *assumed* we were the measure of all things. That was how we approached them. And suddenly I saw not only that we weren't the measure of all things, but that *there was no measure*. (Barker 1991:242)

Dette er et stort vendepunkt både for Rivers som karakter og for romanen på et formelt plan. Forståelsen av hva krigsnevrose er, og hva rasjonalitet er, vakler etter denne erkjennelsen. Det irrasjonelle, opprørske protopatiske er kanskje intet annet enn en rasjonell protest mot det som i den epikritiske tilstanden likevel utløser en *scotoma* eller et traume. Det som har drevet lesningen av *Regeneration* framover, Rivers' diagnostisering og behandling av Sassoon, blir plutselig sett i et helt nytt lys. Den unge uraffinerte og opprørske generasjonen har muligens noe å lære den fornuftige, konforme eldre generasjonen. Rivers tenker idet han skal skrive Sassoons "*Discharged to duty*":

Now, in middle age, the sheer extent of the *mess* seemed to be forcing him into conflict with the authorities over a very wide range of issues ... medical, military. Whatever. A society that devours its own young deserves no automatic or unquestioning allegiance. Perhaps the rebellion of the old might count for rather more than the rebellion of the young. (Barker 1991:249)

Her ser vi hvordan Rivers, han som skal overtale Sassoon til å oppgi protesten, tvert imot skifter side og blir lik Sassoon også i sin holdning til krigen. De to sentrale, opposisjonelle kreftene i romanen bytter roller. Rivers betror seg til Head: "'I think perhaps the patients' ve

... have done for me what I couldn't do for myself.' He smiled. 'You see healing *does* go on, even if not in the expected direction.'” (Barker 1991:248) Og det samme gjør lesningen av krigen. Ikke lenge etter at Sassoon beskylder Robert Graves for å være feig, ””Robert, if you had any *real* courage you wouldn't acquiesce the way you do.”” (Barker 1991:198), reiser Sassoon tilbake til fronten, angivelig for å ta vare på troppen sin, tilbake til ”quiescence”.

## 5 **REGENERATION I ET LITTERATURHISTORISK PERSPEKTIV**

Man skal lete lenge etter en historisk begivenhet som alene har generert mer litteratur enn første verdenskrig. I tiårene etter krigen strømmet det ut bøker som skildret soldatens hverdag, både under og etter fronttjeneste. Som jeg har vist tidligere i denne oppgaven, påpeker Walter Benjamin at soldatene kom tause hjem fra krigen, fattige på meddelbar erfaring, og således er det et paradoks at denne historiske begivenheten likevel skulle sette så mange litterære spor. I denne oppgaven har jeg selv studert et av disse sporene, og det er nødvendig å se *Regeneration* i sammenheng med den litteraturen romanen står i gjeld til. I det følgende vil jeg forsøke å finne ut hvordan Pat Barkers verk trekker veksler på den litteraturen som allerede fantes om krigen. Jeg vil også se litt på hvordan historiske romaner forholder seg til historieskrivingen, og studere *Regeneration* som et konkret eksempel.

### **Litteraturhistorien om “shell-shock”**

Pat Barkers biograf Sharon Monteith har argumentert for at Barker med *Regeneration* skifter fokus i sitt forfatterskap. Barker, som tidligere skildret arbeiderklassekvinner hverdag fra et klart feministisk standpunkt, fordyper seg nå i krigsveteranenes skjebne. Angivelig appellerer de senere utgivelsene hennes mest til det mannlige publikum. Ifølge *The Guardians* boksider på internett har *Regeneration* flere mannlige enn kvinnelige lesere.

(<http://books.guardian.co.uk/Print/0,3858,3975812,00.html>) Hva kan være årsaken til at en kvinne velger å skrive om dette temaet, som tilsynelatende dreier seg om en utelukkende mannlig erfaring?

Om vi studerer litteraturen som vokste fram etter første verdenskrig, vil vi oppdage at Pat Barker ikke er den eneste kvinnelige forfatteren som har engasjert seg i menn med diagnosen “shell-shock”. Hun føyer seg inn i det som etter hvert har blitt en betydelig rekke forfattere med den samme tematiske interessen. Elaine Showalter spør: “What had happened to make these men so unstable, so emotional, in a word, so feminine?” (Showalter 1985:190) Noen forsto straks; kvinnene. Det var kvinnene som først skrev romaner om hysteriske menn.

Ifølge Showalter var det Rebecca West som skrev den første engelske romanen om granatsjokk; *The Return of the Soldier* (1918). Også Dorothy Sayer tok for seg denne tematikken i tyveårene. Her i Norge er vel den mest kjente shell-shock-romanen skrevet av en kvinne Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* (1925), hvor Septimus Warren Smith, poeten og

krigsveteranen, til slutt begår selvmord. "It remained to Virginia Woolf [...] to connect the shellshocked veteran with the repressed woman of the man-governed world through their common enemy, the nerve specialist." (Showalter 1985:192) Showalter spekulerer i om ikke Septimus Smith har hentet sine initialer fra Siegfried Sassoon, som var en venn av Virginia Woolf.

Mannlige romanforfattere tok til pennen først sent på tyvetallet. Ernest Hemmingway og Erich Maria Remarque ga ut henholdsvis *A Farewell to Arms* og *Im Westen nichts Neues* i 1929. Louis Ferdinand Céline publiserte sin *Voyage au bout de la nuit* i 1932.

### **Intertekstualitet i *Regeneration***

Paul Fussels verk *The Great War and Modern Memory* (1975) blir nevnt i de fleste sammenhenger hvor litteratur om første verdenskrig diskuteres. I sitt kapittel "Oh What a Literary War" forklarer han at svært mange "men of letters" kjempet i denne krigen. En skolereform like før krigen brøt ut hadde gjort de engelske litterære klassikerne til allemannseie. I tillegg ble det lest mye i skyttergravene, hvor lesningen fungerte som tidsfordriv og eskapisme. Forfatterne krigen produserte inkluderte i sine verker en lang rekke allusjoner til deres litterære arv. Krigslitteraturen inneholder altså mye intertekstualitet. *Regeneration* er intet unntak. Selve begrepet "intertekstualitet" blir i litteraturvitenskapen forstått på mange ulike vis, men i det følgende skal jeg først og fremst ta for meg den form for intertekstualitet som handler om allusjoner og kildebruk.

Pat Barker hadde forsket grundig på både karakterene og problematikken rundt granatsjokk da hun skrev *Regeneration*. I sin "Author's Note" bakerst i boken gir hun en kort redegjørelse for de historiske karakterene i romanen, og hvilke litterære kilder hun særlig står i gjeld til. I tillegg til den litteraturen Siegfried Sassoon, Wilfred Owen og Robert Graves etterlot seg, nevner hun arbeidene til Dr. William H. R. Rivers og Dr. Lewis Yealland. Videre har hun forholdt seg aktivt til Eric Leeds *No Man's Land: Combat and Identity in World War I* (1979) og Elaine Showalters *The Female Malady* (1985). Alle disse kildene er relativt enkle å identifisere i teksten. Karakterene hennes blir en type intertekstualitet i seg selv, fordi de historiske forfatterne kan sies å være overrepresentert i persongalleriet hun har valgt. Vanskeligere blir det med dem som tilsynelatende er fiktive karakterer, som David Burns og Billy Prior. Her har flere kritikere av Barkers verk våget seg på gjetninger om hvem de kan være. Burns' skjebne blir blant annet beskrevet i den historiske Rivers' arbeider, og vi vet at

hendelsen som utløste traumet hans ikke er fiksjon. (Leed 1979) Av de karakterene jeg har studert i denne oppgaven, er jeg fristet til å si at Prior er det nærmeste vi kommer fiksjon. Han er også den sentrale karakteren i de to neste bøkene i *Regeneration*-trilogien. Som jeg viste i kapittelet om Prior, er han den eneste som lider av regelrett hukommelsestap. Hendelsen som utløser traumet og stumheten hans er for fælt til at bevisstheten hans klarer å håndtere det. I motsetning til de fleste av dem som skrev om første verdenskrig før henne, har ikke Barker selv deltatt i krigen. Til tross for at hun vokste opp i et miljø der krigen var et tilbakevendende samtaleemne, skulle man tro at det Sassoon skriver om sivile i sin erklæring; "[...] agonies [...] they have not sufficient imagination to realize" (Barker 1991:3) også må gjelde Barker. Hvordan har hun da kunnet skrive om Billy Priors gob-stopper?

Jeg har tidligere i oppgaven vist at Priors erindring av den traumatiske begivenheten gjendrives ved hjelp av hypnose. Det hele foregår ved at Prior forteller til Rivers det han i bevisst tilstand ikke kan huske. Seansen blir gjengitt i romanen i sin helhet, fortalt i tredjeperson. Vi får innblikk i Priors tanker, men ikke i hans følelser. Slik ser vi at Prior under fortellingen er emosjonelt distansert fra den opprinnelige hendelsen. Dette er et vesentlig poeng som jeg her vil se litt nærmere på.

Siden dette er en oppgave om gjentakelse, har jeg mang en gang lurt på hva slags gjentakelse selve hypnosen er. Den er ikke et traume som hjemsøker Prior, men en intensjonelt framprovosert representasjon av det Priors symptomer, stumheten og marerittene, peker tilbake på. Rivers tok bare i bruk hypnose i de tilfellene hvor pasienten ikke kunne erindre den erfaringen som resulterte i traumet. Har pasienten ingen erindring av episoden, blir hypnosen på sett og vis ikke en gjentakelse av pasientens tidligere erfaring, men en første erfaring. Situasjonen kompliseres når vi husker at traumet, slik Freud viser, får sin karakter som sådan nettopp i det at en person ikke er i stand til å ta innover seg de følelsene som den traumatiske situasjonen utløser. Traumet som hjemsøker nevrastenikeren er en manifestasjon av de følelsene som ennå ikke er prosessert av ham. De er fortrengt. Når en traumatisk hendelse så blir gjendrevet ved hjelp av hypnose der fortellingen er emosjonelt distansert, er dette en platonsk kopi av erfaringen, i den forstand at de traumatiske følelsene fortsatt er fortrengt. Dette er tilfellet ved hypnosen av Prior.

I mitt arbeid med romanen kom jeg over artikkelen "Open to Suggestion: Hypnosis and History in the *Regeneration* Trilogy" av Anne Whitehead, som går nærmere inn på datidens

hypnoseformer. Hun viser at den historiske Rivers hadde to kollegaer, Dr. Charles S. Myers og Dr. William Brown, som under og etter første verdenskrig hadde en debatt gående om hvorvidt en pasient under hypnose skulle ta innover seg de følelser som måtte dukke opp eller ikke. Myers, som har skrevet mye om fellestrekkene mellom krigsnevrose og klassisk hysteri, har også en sentral plass i Elaine Showalters *The Female Malady*, i hennes kapittel om Rivers. Myers argumenterte for at pasienten skulle oppmuntres til ikke å involvere seg emosjonelt i fortellingen som sprang ut av hypnosen, mens Brown mente at nettopp dette var poenget med hypnosen; pasienten skulle kjenne på de følelsene han ved den opprinnelige hendelsen hadde fortrenget. Dermed blir erindringen i den sistnevnte formen for hypnose ikke en platonsk gjentakelse, slik Myers' hypnose tilsynelatende blir fordi pasienten heller ikke under hypnosen føler noe mer enn hva han gjorde under den opprinnelige hendelsen. Browns foretrukne hypnoseform blir en nietzscheansk gjentakelse. De platonske likhetene mellom den opprinnelige erfaringen og erindring slik den gjendives under hypnosen blåser nytt liv i de følelsene som så langt har vært fortrenget. Problemet for Myers var at pasienten vanskelig klarte å distansere seg fra de følelsene som kom opp under hypnosen. Det Freud kom fram til om gjentakelsestvangen blir også et problem for den hypnotiserte. Whitehead argumenterer for at det de to psykiaterne egentlig diskuterer, er to former for historieskriving; den moderne og den postmoderne.

Myers strives to rescue from the ruins of the war a *modern* approach to the past, which depends upon a notion of authorship. The patient repossesses his own history, is enabled to inhabit his past, and this in turn provides a consolidation of his identity. The past becomes a possession; the ability to narrate the event acts as proof of its ownership. However, Myers' project is disrupted by the soldier's compulsive reliving of the traumatic event. In contrast to his modernist desire to inhabit the past, here the past returns invasively to inhabit his patients, beyond their will or control. (Whitehead 2005:206)

Det ser altså ut til at den postmoderne historieverjonen, den historien som inneholder alle følelsene, vil hjemse oss. Anne Whiteheads artikkel blir for meg det som åpner lesningen av *Regeneration* mot et historisk perspektiv. Akkurat som Freud, og som vi så i forrige kapittel, Rivers, trakk veksler på det de lærte fra nevrologien, fra narrasjonen på et biologisk nivå, til pasientens evne til å implementere traumet i en helhetlig, personlig historiefortelling, må de samme mekanismene få anvendelse på et allmennhistorisk nivå.

Hva gjør så en forfatter, en forvalter av historie, som ikke har erfart krigen, og som ifølge Sassoon derfor ikke har evne til å forestille seg slagmarkens grusomheter? Jo, hun går til litteraturhistorien. Slik Rivers gjendriver en steril versjon av Priors traumatiske opplevelse gjennom hypnosen, gjendriver Barker en steril versjon av Edmund Blundens *Undertones of War*. Anne Whitehead gir i en sluttnote til sin artikkel et utdrag fra Blundens memoar:

Not far away from that shaft-head, a young and cheerful lance-corporal of ours was making some tea as I passed one warm afternoon. Wishing him a good tea, I went along three firebays; one shell dropped without warning behind me; I saw its smoke faint out and thought all was as lucky as it should be. Soon a cry from that place recalled me; the shell had burst all wrong. Its butting impression was black and stinking in the parados where three minutes ago the lance-corporal's mess-tin was bubbling over a little flame. For him, how could the gobbets of blackening flesh, the earth-wall sotted with blood, with flesh, the eye under the duckboard, the pulpy bone be the only answer? At this moment, while we looked with dreadful fixity at so isolated a horror, the lance-corporal's brother came round the traverse. He was sent to company headquarters in a kind of catalepsy. The bay had to be put right, and red-faced Sergeant Simmons, having helped himself and me to a share of rum, biting hard on his pipe, shovelled into the sandbag I held, not without self-protecting profanity, and an air of 'it's a lie; we're a lie'. (Blunden sitert i Whitehead 2005:217)

Vi kjenner igjen Prior som Sergeant Simmons i denne passasjen. Det er så mange likhetstrekk mellom Blundens beskrivelse og det som framkommer under hypnosen av Prior at det ikke er noen tvil om at Barker har lånt fra Blundens memoar. Store deler av argumentasjonen i Anne Whiteheads essay baseres på at Prior er den eneste rene fiksjonen i *Renegation*. Alle karakterer i romanen, både betydelige og mindre betydelige, har klare fellestrekk med karakterer omtalt i Rivers' og Yeallands etterlatte skrifter, bortsett fra Prior. Som jeg har vist tidligere i oppgaven, blir Prior skuffet når han hører historien som ligger bak stumheten hans. Hans "It was *nothing*." signaliserer at han hadde forestilt seg noe langt verre. Anne Whitehead ser dette som et tegn på at det vi ikke vet, kan som en konsekvens av vårt narrative begjær konstruere alternative, fiktive fortellinger som konkurrerer med den faktiske historien.

A problem thus arises in relation to modernist history: based on notions of narrative and authorship, the past can become the site for a number of competing fictions. In this situation, the most compelling narrative account can become a substitute for the event itself. (Whitehead 2005:213)

Problemstillingen hun reiser her, hvordan vi søker fiktive substitutter for det vi ikke har av historiske fakta, substitutter som til og med kan være mer fengslende enn virkeligheten, er interessant. Likevel forstår jeg det slik at nettopp fordi fortellingen om Prior og hans gob-

stopper er et tekstuelt lån, til og med fra en krigsveterans memoar, er dette et signal om at Barker har forsøkt å gjøre det motsatte; hun vil virkelig holde seg nær den faktiske historien, selv i fortellingen om den fiktive Prior. I romanen fortelles det at Rivers forklarer Prior at det ikke er én enkelt episode som får en soldat til å bryte sammen. ”It’s more a matter of ...

*erosion*. Weeks and months of stress in a situation where you can’t get away from it.”

(Barker 1991:105) Etter mitt syn er dette belegg godt nok for å hevde at Priors reaksjon på sin egen fortelling under hypnosen, samt Rivers’ etterfølgende forklaring, blir nok en demonstrasjon av et helt sentralt tema i romanen; at det er den gradvise slitasjen på pasienten som utløser traumet, på samme måte som slitasjen på Henry Heads nerver skjedde *over tid*, og slik konstruksjonen av plottet krever at tiden går. Prior, som kun husker at to av hans menn hadde dødd, og at han hadde mistet taleevnen like etter, har forestilt seg noe langt verre enn det som virkelig hendte, fordi han ikke forstår at det er den gradvise slitasjen som til slutt resulterer i krigsnevrose. Anne Whitehead skriver:

It is the only episode in the novel where Barker entirely departs from history; it seems that in this instance, the compelling narrative account has been subsumed and substituted for the past event. (Whitehead 2005:214)

Riktignok har Barker tatt seg kunstneriske friheter med hensyn til Priors versjon av Blundens fortelling. Likevel er det påfallende at hun, i det ene tilfellet hvor hun skaper en fullstendig fiktiv karakter, ikke finner opp en historie om hans traume. Hvorfor er Prior i større grad fiksjon enn la oss si David Burns, hvis traumatiske skjebne er beskrevet i Rivers’ arbeider? Sassoons insistering på at den som ikke selv har erfart krigen, ikke klarer å forestille seg de lidelsene soldatene ble utsatt for, blir kanskje til syvende og sist også sann for Pat Barker.

### **Den litterære romantiseringen av krig**

Jeg har tidligere i oppgaven antydnet at *Regeneration* tematiserer krigens innvirkning på datidens kjønnsrollemønster og det viktorianske mannsidealet. Historien om diagnosen ”granatsjokk” avslører blant annet enn angst blant patriarkiet som dreide seg om at soldater, fordi de var menn, ikke kunne lide av hysteri, selv om symptomene var påfallende like mellom kjønnene. De mannlige symptomene på hysteri måtte ha en biologisk forklaring, for eksempel den kjemiske påvirkningen man ble utsatt for når man befant seg i nærheten av en granat idet den eksploderte. Videre så man en tydelig redsel for at mennene i skyttergravene skulle utvikle en kjærlighet for hverandre som ikke samsvarte med det som på den tiden var moralsk akseptabelt. Krig skulle handle om mot og heltedåder, om de beste sidene av den



viktoriaanske mannen. Dette finner vi også spor av i litteraturen. Blant annet tilskriver Elaine Showalter førkrigstidens guttebøker og romantikkens litterære krigsskildringer noe av skylden for at møtet med fronten ble så radikalt annerledes enn mennene hadde forventet. I stedet for å storme fram som aggressive, potente, handlingskraftige menn, ble soldatene sittende i skyttergravene, passive og handlingslammede mens de ventet på døden. (Showalter 1985) I *Regeneration* er det først og fremst Prior som problematiserer litteraturens rolle og de latterlige, litterære romantiseringene av menn som dør i krig:

'I realized that somewhere at the back of their ... *tiny tiny* minds they really do believe the whole thing's going to end in one big glorious *cavalry charge*. "Stormed at with shot and shell./Boldly they rode and well./Into the jaws of death,/Into the mouth of hell ..." And all. That. Rubbish.' (Barker 1991:66)

Prior siterer her et utdrag fra det berømte 'The Charge of the Light Brigade', et sjokkerende krigsdikt av Lord Alfred Tennyson som beskriver en hendelse under krimkrigen, hvor 600 lett væpnede britiske infanterister, som resultat av en offisers "blunder", angrep det russiske artilleriet, og mistet 400 menn. Rundt århundreskiftet ble britiske skolegutter pålagt å lære seg dette diktet utenat. (Bennet m.fl. 2004)

### **It's as if all other wars had somehow ... distilled themselves into this war**

Da jeg bestemte meg for å skrive denne oppgaven, var mitt utgangspunkt: hva er det med krig som gjør det til et så godt tema for litteraturen? Krig har vært fortalt siden den vestlige litteraturens opprinnelse. Homers *Iliaden*, den vestlige litterære kanons utspring, er en hyllest til krigen, samtidig som den tar opp i seg sorgen over mennesketapet. Fellestrekkene mellom den trojanske krig og første verdenskrig slik krigspoetene beskrev den, er mange, og særlig følelsen av krigens uendelighet blir tydelig. I *Iliadens* syttende sang, vers 144-48, kan vi lese:

Nu får du se til å redde din by og borgen alene,  
du og de troiske menn som er født innen Ilions mure;  
ti for å verge jer by skal ingen av Lykias stridsmenn  
gå mot danaer i kamp; ti vi fikk ingen takk for å kjempe  
evig og alltid i endeløs strid mot fiendens skarer. (Homer 1994:297)

I en av samtalene i *Regeneration* sier Wilfred Owen til Sassoon:

'[...] Sometimes when you're alone, in the trenches, I mean, at night you get the sense of something *ancient*. As if the trenches had always been there. You know one trench

we held, it had skulls in the side. You looked back along and ... Like mushrooms. And do you know, it was actually *easier* to believe they were men from Marlborough's army than to think they'd been alive two years ago. It's as if all other wars had somehow ... distilled themselves into this war, and that makes it something you ... almost can't challenge. It's like a very deep voice saying, *Run along, little man. Be thankful if you survive.*' (Barker 1991:83)

Denne passasjen beskriver på en god måte hvor overveldende krigserfaringen var, hvor hjelpeløst mennesket ble, og hvordan krigen antok en abstrakt størrelse som overskred selv tiden. Den trojanske krig sluttet ikke der hvor Homer avsluttet *Iliaden*. Krigen blir i seg selv et traume som hjemsøker historien vår. Så lenge det finnes krig, vekker krigen til live traumet etter tidligere kriger, og derfor vil lesningen av krigen alltid fortsette. Slik vil også krigen alltid generere ny litteratur. Idet Sassoon skal ta en titt på diktene til Owen, påpeker Owen at diktene ikke er særlig lange. Sassoon, som tror at Owen har skrevet om krigen, svarer: "No, well, it doesn't lend itself to epics, does it?" (Barker 1991:84) Krigstraumet lar seg til syvende og sist ikke omslutte av fortellingen.

## 6 EPILOG

Det har tatt meg lang tid å skrive denne oppgaven. I begynnelsen av arbeidet bega jeg meg ut på en diagnostisering av *Regeneration* som aldri så ut til å ta slutt. Så snart jeg trodde jeg hadde lest og forstått romanen, glapp den ut av grepet mitt, og jeg måtte lese den på ny. Først da jeg forlot ambisjonen om å stille en endelig diagnose eller komme fram til den ”sanne” lesningen av Pat Barkers roman, innså jeg at *Regeneration* er en ypperlig demonstrasjon av forteller- og leseprosessen romanen tematiserer.

## LITTERATURLISTE

Barker, Pat: *Regeneration*, Penguin Books, London 1992

Benjamin, Walter: *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Utvalg, oversettelse og innledning ved Torodd Karlsten, Gyldendal, Oslo 1991.

Bennet, Andrew og Royle, Nicholas: *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Pearson Longman, [Dorchester], 2004.

Brannigan, John: "Pat Barker's *Regeneration* Trilogy: History and the Hauntological Imagination, i (Red.) Richard J. Lane, Rod Mengham og Philip Tew: *Contemporary British Fiction*, Polity Press, Cambridge, 2003

Brooks, Peter: *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Vintage Books, New York, 1985.

Brown, Dennis: "The *Regeneration* Trilogy: Total War, Masculinities, Anthropologies, and the Talking Cure" I Monteith, Sharon m.fl.: *Critical Perspectives on Pat Barker*, University of South Carolina Press, South Carolina, 2005

Caruth, Cathy (Red.): *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, London, 1995

Deleuze, Gilles: *Difference & Repetition*, The Athlone Press, London 1994

Freud, Sigmund: "Beyond the Pleasure Principle" in *The Complete Psychological works of Sigmund Freud*, Volume XVIII, oversatt av James Strachey, The Hogarth Press, London 1975

Freud, Sigmund: *The Uncanny*, oversatt av David McLintock, Penguin Books, New York 2003

Fussell, Paul: *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, New York 1975

Homer: *Iliaden*. Oversatt av P. Østbye, Aschehoug, Oslo 1994

Jolly, Margaretta: "After feminism: Pat Barker, Penelope Lively and the contemporary novel", I Davies, Alistar og Sinfield, Alan: *British Culture of the Postwar: an introduction to literature and society 1945-1999*, Routledge, London 2000

Leed, Eric: *No Man's Land: Combat & Identity in World War I*, Cambridge University Press, Cambridge 1979

Lothe, Jakob, Refsum, Christian og Solberg, Unni: *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget, Oslo, 1997.

Lothe, Jakob: *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse*. Universitetsforlaget, Oslo, 1994.

Löschnigg, Martin: "'...the novelist's responsibility to the past': History, Myth, and the Narratives of Crisis in Pat Barker's *Regeneration* Trilogy (1991-1995)", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, Jahrgang 47, Heft 3, 1999

Miller, Hillis: *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Basil Blackwell, Oxford 1982

Moeyes, Paul: *Siegfried Sassoon: Scorched Glory*. Macmillan Press Ltd, London 1997

Monteith, Sharon m.fl.: *Critical Perspectives on Pat Barker*. University of South Carolina Press, South Carolina 2005

Monteith, Sharon: *Pat Barker*. Northcote House, Horndon 2002

Moore Jr., L. Hugh: "Siegfried Sassoon and Georgian Realism" i *Twentieth Century Literature*, Vol. 14, No. 4, January 1969

Mukherjee, Ankhi: "Stammering to Story: Neurosis and Narration in Pat Barker's *Regeneration*", *Critique*, Washington DC, Fall 2001

Paul, Ronald: "In Pastoral Fields: The *Regeneration* Trilogy and Classic First World War Fiction", i Monteith, Sharon m.fl.: *Critical Perspectives on Pat Barker*. University of South Carolina Press, South Carolina 2005

Pellow, C. Kenneth: "Analogy in *Regeneration*", WLA 2001

Sadock, Benjamin J. og Sadock, Virginia A. (red.): *Kaplan & Sadock's Comprehensive Textbook of Psychiatry*, Lippincott Williams & Wilkins, Philadelphia, 2000

Showalter, Elaine: *Hystories*, Picador, London 1997

Showalter, Elaine: *The Female Malady*, Pantheon Books New York, New York, 1985

Stedman, Thomas Lathrop: *Stedman's Medical Dictionary: a vocabulary of medicine and its allied sciences, with pronunciations and derivations*. Williams & Wilkins, Baltimore, 1972

Westman, Karin: *Pat Barker's Regeneration. A Reader's Guide*. Continuum, New York 2001

Whitehead, Anne: "Open to Suggestion: Hypnosis and History in Pat Barker's *Regeneration*", *Modern Fiction Studies*, Fall 1998

Wilson, Jean Moorcroft: *Siegfried Sassoon: the making of a war poet: a biography*. Routledge, New York, 1999

#### **INTERNETT-KILDER:**

Bokmålsordboka:

([http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek\\_nynorsk.html](http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek_nynorsk.html))

*The Guardians* boksider:

(<http://books.guardian.co.uk/Print/0,3858,3975812,00.html>)